Que fais-tu, Marie-Lou?

Marc Lamontagne

Dévoilement

Commençons avec une citation de Gadamer mettant ainsi au grand jour l'impulsion des réflexions qui vont suivre : « Ce n'est pas seulement une telle parole "Voici ce que tu es", qui se dévoile dans un choc amusant et effrayant – cela nous dit aussi : "Il faut que tu changes ta vie" 1».

Avertissements

Même si la question – « Que fais-tu, Marie-Lou? » ou « Qu'est-ce que c'est que ça ? » – peut surgir en nous lorsqu'on est confronté avec les images que nous propose l'artiste, il faut, en partant, avertir celui ou celle qui la considère, que cette question est complètement mal posée. C'est cependant de la question même, en tant que question, dont nous devons nous pré-occuper, car c'est elle qui nous permet de faire le premier pas dans l'expérience artistique.

Si maintenant nous osons une réflexion interprétative de l'œuvre de Marie-Lou, nous devons prendre nos distances par rapport à un chemin d'interprétation qui s'alignerait sur l'objectivité – sur le ce que c'est de l'œuvre *en question*.

C'est la question qui prescrit le chemin sur lequel la rencontre avec l'œuvre engendre une expérience. Notre visée est donc de mettre en lumière certains aspects de ces images surprenantes pour que celui ou celle qui les considère soit encouragé à faire pour lui-même une véritable expérience, lorsqu'il prend part à une telle mise en scène. C'est en effet la première condition : prendre part, participer, s'y attarder, et surtout, se laisser dire « quelque chose » de l'œuvre, entendre la question qui nous vient de l'œuvre.

Indices

Mise en scène, chirurgie, picturale – donc image. Si cela nous met sur la piste de la manière dont l'artiste travaille, cela ne nous dit rien sur ce que c'est, sur le caractère objectal de l'image proposée et ne nous aide pas à répondre à la question : *Qu'est-ce que tu fais, Marie-Lou?* Poser la question ainsi sup-pose que ce que fait Marie-Lou est définissable, comme si on pouvait l'expliquer de la même façon qu'on explicite la « nature » d'une chose, c'est-à-dire d'après son utilité ou sa finalité. C'est pourquoi il ne s'agit pas pour nous de trouver des catégories esthétiques pour ordonner ou cataloguer ce travail, à savoir s'il est *quelque chose* de figuratif, de caricatural ou d'engagé socialement.

La question

Que fait Marie-Lou, en fait? Marie-Lou peint, Marie-Lou danse, Marie-Lou est en vie, Marie-Lou est à l'œuvre, elle per-forme. Notre intérêt ne se concentre donc pas sur la *manière* dont elle nous affecte, mais sur ce qu'elle provoque en nous. Si notre intention, cependant, était de répondre – pour le spectateur – à la question « Qu'est-ce que c'est? », nous viendrions du même coup contrer l'expérience qu'il peut faire au contact de l'œuvre, parce que nous lui dirions d'avance ce qu'il doit y voir.

La question est, de plus, à l'envers, si elle s'adresse directement à Marie-Lou, à celle qui crée l'image, car une question qui viserait à disposer des intentions de l'artiste supposerait que celle-ci détient, pour ainsi dire, le secret de son œuvre et qu'elle nous le présenterait, espièglement, comme une énigme picturale qu'il s'agit de résoudre. Son intention est bien plutôt, en projetant l'image, d'être considérée comme telle, c'est-à-dire comme l'image réfléchie de ce qui ne peut pas être vu autrement que grâce à une telle réflexion spéculative – dans le sens de speculum, de miroir. Or le miroir, c'est Marie-Lou, le miroir qu'on ne considère pas lorsqu'on se concentre sur l'image elle-même, la reflétant pour soi-même.

L'image

C'est l'image elle-même qui exige de nous d'être comprise. De satisfaire notre fondamental besoin de compréhension en répondant à la question objectale du « qu'est-ce que c'est » viendrait cependant nous empêcher de prendre part à l'expérience à laquelle nous con-vie l'image. L'image nous convie, lorsqu'elle nous adresse la parole. Or, adresser la parole à quelqu'un signifie l'inviter à un dialogue. Il serait bien sûr complètement illusoire de prétendre que l'image nous dit vraiment quelque chose. L'image, en tant qu'image semble bien plutôt muette. Être sans mot ne signifie pas par contre n'avoir rien à dire, mais peut-être en avoir trop à dire ou ne pas avoir les mots pour exprimer ce qu'on a à dire. Est-ce donc Marie-Lou qui serait muette? Est-ce elle qui nous invite à un dialogue en nous présentant de telles images? Oui, Marie-Lou s'adresse à nous, elle nous convie par son œuvre à un dialogue, non pas avec elle, mais avec nous-mêmes dans nos efforts pour comprendre qu'est-ce que ce qui est là devant nous a à nous dire.

Le modèle

S'agit-il d'une sorte de portait alors? Un portrait re-présente quelqu'un en image, de façon telle que nous puissions le re-connaître. Ainsi il faudrait comprendre l'image comme une représentation du représenté et non pas comme étant la copie d'un modèle original. Le modèle ne devient modèle que dans sa relation à l'image, à la re-présentation qui signifie davantage *rendre présent* ce qui ne serait pas là sans elle. Le modèle n'est pas non plus reproduit par son portait, comme la fonction d'une photo de passeport le veut. Non, dans le portrait, quelqu'un est rendu présent d'une manière telle que nous l'avions jamais encore perçu ainsi – on le re-connaît, on le connaît à nouveau. Il en ressort effectivement quelque chose de « nouveau », sans cependant que cela vienne contredire notre connaissance préalable du représenté. Au contraire, le portrait montre la personne telle qu'elle est et justement pas seulement telle qu'elle a l'air. Nous pouvons donc dire lorsqu'on regarde le portrait : c'est lui, précisément parce que le modèle y apparaît dans son être.

Quel rôle joue le modèle dans l'œuvre de Marie-Lou? Le représenté de la représentation de Marie-Lou obtient un surcroît d'être du fait qu'il est photographié : la photo est l'image. Mais l'image n'est pas un portrait. L'image dédouble, pour ainsi dire, le caractère pictural de la peinture dans la photo : elle porte la peinture elle-même à la re-présentation. C'est ainsi que se distingue le travail de Marie-Lou de celui, par exemple, de Cindy Sherman : Marie-Lou ne montre personne, elle représente une manière d'être devenue et fixée dans une image qui est appliquée sur un vivant. L'humain qui est peint et qui sert ainsi l'œuvre, demeure essentiellement anonyme. Tout, exception faite souvent de son regard participant au jeu, lui est soustrait dans l'image. Mais surtout, c'est la possibilité de parler qui lui fait terriblement défaut. L'humain qui se prête au jeu de modèle n'est néanmoins pas seulement un matériau dans les œuvres de Marie-Lou, il est avant tout le porteur d'une existence qui lui est étrangère.

Le jeu tout humain du langage

Le modèle ne peut pas parler. C'est déterminant. Cela nous conduit sur le chemin de l'expérience artistique. Ne plus pouvoir parler signifie d'abord ici que le modèle ne peut plus se justifier quant à sa manière d'être. Il devient tel que Marie-Lou le voit dans son cauchemar obsessif et angoissant : le modèle est emprisonné dans le regard d'un autre. On pourrait aller encore plus loin dans cette interprétation et y voir comment l'absence de parole arrive à travestir violemment l'humain en le réduisant à une figure tragico-comique. Mais pour l'essentiel, restons-en au fait que le modèle ne peut plus s'exprimer.

Qu'advient-il de l'humain à proprement dit lorsque lui est enlevée la possibilité de parler? Qu'est-ce qui est sous-entendu ici par «parler»? Parler est ce qui constitue l'être-humain en tant que tel. Parler signifie d'abord et avant tout appartenir à une langue et non la posséder. Un langage privé n'est pas un langage. C'est une illusion de croire qu'on maîtrise une langue, lorsque

c'est bien plutôt d'elle que notre être dépend en ce sens que c'est nous qui nous y conformons... jusque dans la chair. Parler une langue veut dire *qu'on s'y connaît dans une langue*. Le rapport réflexif de cette expression même démontre qu'en parlant une langue, on se reconnaît dans un autre qui n'est pas immédiatement nous-mêmes, un autre auquel on participe, auquel on prend part et auquel on doit prêter l'oreille pour parler à son tour. Le processus de reconnaissance de soi dans un autre en tant que communauté linguistique – savoir s'exprimer dans une langue – représente un avènement en devenir qui, dans les images de Marie-Lou, est fixé dans une posture statique. C'est le mouvement même d'appartenance au langage qui est figé par une épaisse couche d'acrylique sur la bouche du modèle.

Or, pour l'artiste, le modèle n'est pas aussi anonyme qu'il nous y paraît. Marie-Lou semble s'inspirer du regard de celui sur lequel elle peint, comme si elle pouvait y voir les contours que son âme paralysée prendrait si le processus de reconnaissance dynamique caractérisant le langage lui-même venait à lui faire défaut.

Dans l'infinité des possibilités offertes par le langage en général, une langue s'avère une manière particulière d'être. C'est en tant que participant au jeu de la reconnaissance de soi dans l'être d'une communauté langagière que se construit l'humain. La reconnaissance est un jeu, un jeu sérieux et, en tant que jeu, elle est en perpétuelle mouvement au sein duquel vient le temps où c'est à mon tour de jouer, le temps où je me risque à être moi-même à l'intérieur des règles du jeu langagier, c'est-à-dire à me faire valoir en langage, en raison. Si la manière d'être surprend, il faudra peut-être se justifier et s'entendre avec les autres joueurs à savoir si je respecte les règles fondamentales du jeu. Lorsque l'entente réussit, il s'avère même possible de poser de nouvelles règles du jeu, de légitimer de nouvelles manières d'être à l'intérieur de l'infinité d'une langue régulant.

Si l'humain cependant vient à perdre la possibilité de se justifier, s'il s'écarte lui-même du jeu ou si on l'empêche de participer, il continue évidemment à vivre, il vit encore, mais il vit silencieusement, comme une image muette qui a trop à dire ou qui ne sait plus comment prendre part au jeu de la justification. Parler, c'est plus que du bavardage, c'est plus que jaser. Le jeu dont il est question n'a rien à voir avec le fait d'exprimer son opinion, mais de s'engager dans un processus de compréhension à l'intérieur duquel la justification a lieu.

Le vivant dans l'œuvre de Marie-Lou semble représenter la terrifiante image d'un humain muet, lequel est contraint de porter une existence étrangère, c'est-à-dire une identité peinte par un autre, une identité qui ne résulte pas d'un processus de compréhension et de reconnaissance participative, mais une identité qui lui est appliquée par le regard inquisiteur d'un autre.

Interprétation appropriative

Il ne s'agit donc pas pour celui ou celle qui considère l'image de s'y reconnaître sans médiation. On peut aimer ou ne pas aimer, trouver cela beau ou horrible. Mais l'essentiel de l'expérience interprétative consiste à s'approprier l'image pour soi-même. La différence consiste à ne pas prendre pour soi directement la représentation sans avoir parcouru le processus de compréhension qui a porté le représenté (la manière d'être) à la représentation (l'image). Au cours de ce processus, afin que le spectateur puisse parvenir à la même image grâce à un dialogue avec soi-même, il doit absolument se poser les questions : comment est-ce que je comprends l'image ?comment je peux m'expliquer à moi-même cette représentation ?comment pourrais-je conceptuellement atteindre une telle image significative ? quel sens devrais-je emprunter pour en arriver là ? Sur ce chemin, le spectateur est actif et il fait pour lui-même l'expérience de vérité à laquelle lui convie l'œuvre. Il participe au jeu créatif de l'image, il opère avec lui-même un dialogue visant la représentation. Ce mouvement réflexif ne va pas cependant de soi. Le dialogue intérieur peut durer longtemps, il peut aussi être interrompu, remis à plus tard ou tout simplement ne pas avoir lieu. L'image doit d'abord nous dire quelque chose, ce qui peut se passer lorsqu'on se met à l'écoute, lorsqu'on entend l'effet qu'elle a sur nous.

Une nature morte?

À propos de l'œuvre de Marie-Lou, au lieu de parler de portrait, on devrait peut-être parler de nature silencieuse, d'un vivant muet. Dans la nature morte (qui se dit justement en allemand *Stillleben* – vie silencieuse ou muette) les éléments naturels sont représentés dans un arrangement quotidien qui est traversé par sa relation significative avec l'humain. N'y a-t-il pas quelque chose de semblable dans les images de Marie-Lou?

Le vivant silencieux est posé dans un entourage qui reflète son mutisme intérieur. La mise en scène ne correspond pas cependant au monde du vivant, mais se limite à son environnement, le milieu dans lequel il est enfermé par une identité modelée par un autre. Avoir un monde, signifie bien plutôt appartenir à une langue, prendre part au jeu langagier dans lequel on profite d'une liberté relative à pouvoir se reconnaître dans un autre et non pas seulement d'être ce que l'on doit être.

Dans une sorte de chirurgie picturale, Marie-Lou amène à la présentation l'éventuel mutisme humain sur ses contours corporels, donc à le rendre visible. Qu'en ressort-il ?Un arrangement non-harmonique de préjugés, de citations, de déterminités, d'emprunts, de perversion, de douleur, de kitsch, de désespoir.

Si les œuvres de Marie-Lou peuvent faire peur, si elles peuvent nous effrayer, ce n'est pas sans raison. Son œuvre représente en effet un danger qu'elle réussit à rendre visible dans l'image : le danger de l'écartèlement du soi et de l'être-humain, de celui qui se laisse dire ce qu'il a à être et qui n'entreprend pas pour lui-même d'assumer sa manière d'être à l'intérieur de l'être-humain langagier.

La libération

Après le photo-shooting, Marie-Lou libèrera son modèle qui, lui aussi, demeurera normalement muet un bon moment pendant qu'on lui enlève la peinture comme si on lui enlevait une peau morte. Les cicatrices intérieures du soi-vivant dans son être ne disparaissent pas aussi facilement et ne sont pas non plus visibles sur le corps.

Une véritable expérience de reconnaissance au contact de l'œuvre artistique aide à guérir les tiraillements engendrés par les cicatrices et permet au spectateur de reprendre son existence en main... d'assumer ses possibilités d'être... non pas pour les autres, mais avec les autres dans le tout du jeu pour être, où la reconnaissance n'est plus un combat, mais un dialogue.

¹Traduction libre de « Es ist nicht nur das "Das bist du!", das es in einem freudigen und fruchtbaren Schreck aufdeckt – es sagt uns auch: "Du musst dein Leben ändern". » dans Hans-Georg GADAMER, Ästhetik und Wahrheit in GW 8, p. 8.

Quand faire, c'est dire¹

Martin Boisseau

Marie-Lou Desmeules,

Je vous rencontre pour la première fois, mais je vous ai écrit une lettre. J'en ferai lecture maintenant en portant un objet sur mon dos. Il s'agit d'un exemplaire de cinq sculptures portables que j'ai fabriquées il y a quelques années. Cet objet est une structure articulée qui se porte comme un sac à dos. Elle est alimentée à l'aide d'une pile. Elle comporte deux lampes, un moteur, une pompe et un réservoir d'eau. En fonction, elle peut faire penser à une structure vivante, sans peau, sans enveloppe : un squelette articulé et humide, qui va vaporiser de l'eau au-dessus de ma tête et dégouliner dans la structure. J'ai pensé que son mouvement d'ouverture et de fermeture (un peu comme une lente mastication absurde, comme une respiration sans poumons) ainsi que les vaporisations d'eau trouveraient quelques échos dans ce que je vais essayer d'évoquer, de dire ici à propos de votre travail, ou plutôt, à propos d'un aspect de votre travail.

Quand j'ai vu, en image, plusieurs de vos oeuvres, j'ai pensé à plusieurs choses. J'ai d'abord pensé au peintre et sculpteur allemand Georg Baselitz avec ses têtes déformées, anguleuses et abrasives. J'ai ensuite pensé au peintre français Bertrand Lavier qui a repeint (comme des tautologies) des objets sur des objets (peindre un piano sur un piano, une caméra sur une caméra, etc.) superposant ainsi à la chose, la représentation de la chose. Dans une certaine mesure, c'est un peu ce que vous faites, mais vous, vous le faites sur du vivant.

J'ai enfin pensé que de penser à ces choses m'ennuyait, ou plutôt m'éloignait de ce qui, au fond et plus précisément, avait un peu capté mon attention en regardant des images de votre travail.

Cette chose est la suivante. J'ai vu que vos interventions picturales sur les corps (sur les têtes essentiellement) obstruent parfois (rarement, en fait) les yeux, mais j'ai vu surtout que vos interventions picturales obstruent toujours les bouches.

À ce moment, j'ai un peu rigolé d'être invité à venir parler pendant la réalisation de votre travail, pendant que vous travaillez à cela. Comme si ma parole (comme celle des autres participants d'ailleurs) prenait place au moment même où votre modèle/cobaye va perdre, pour un temps, la sienne.

Peindre un visage (une face) et lui faire perdre la parole, c'est tout un programme ! Mais, Marie-Lou, vous le savez sûrement, une parole peut aussi nous faire perdre la face. Un adjectif peut massacrer.

Je me suis donc demandé pourquoi il fallait parler, pourquoi il fallait parler ici et maintenant. Je me suis aussi demandé qui voulait que nous parlions. Enfin, je me suis demandé pour qui nous devions parler.

(...)

Je ne vais rien dire à la place de l'autre.

J'ai failli écrire « Je ne vais rien dire à la face de l'autre ».

 (\dots)

Dans un livre intitulé *Donner la mort*, Jacques Derrida demande « Qu'est-ce qui est donné, quand nous donnons la mort ? ». Derrida (évidemment !) demande aussi : « Qu'est-ce qui est reçu par celui qui la reçoit ? ».

Puisqu'il s'agit ici de parole et d'obstruction de bouche, posons donc les questions suivantes. Qu'est-ce qui est donné quand nous donnons la parole à quelqu'un? Qu'est-ce qui est pris, quand nous prenons la parole? Ou bien encore : qu'est-ce qui est donné quand « on donne » sa parole?

Nous le savons par l'usage. Donner sa parole, c'est « promettre ».

John Austin appelle des « énoncés performatifs », des énoncés qui « font » quelque chose au moment même de leur énonciation. La promesse est un des performatifs indiqués par Austin. Il y en a d'autres, bien sûr. Par exemple : « la séance est ouverte », « je promets », « je m'excuse », « je vous bénis », etc. Les énoncés performatifs ne font pas que décrire le monde. Ils accomplissent quelque chose en s'énonçant.

(...)

Je repense à Bertrand Lavier qui superpose à la chose la représentation de la chose en me disant que ces superpositions entre la chose et la représentation de la chose sont, me semble-il, constitutif d'enjeux liés à la modernité.

En 1890, le Peintre Maurice Denis affirmait :

« Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblé.² »

Pourquoi évoquer Maurice Denis ici ? Parce que je voudrais affirmer à mon tour qu'il faut aussi se rappeler qu'une parole, avant d'être un court commentaire, un aveu, un énoncé performatif ou le récit d'une quelconque anecdote, est essentiellement une bouche qui remue en soufflant de l'air pour produire des sons encodés.

(...)

Une parole c'est une bouche qui s'ouvre et se referme.

Une parole c'est aussi la gestion de la salive.

Une parole peut baver, peut « en baver ».

Une parole peut se perdre elle-même.

Une parole (un adjectif) peut massacrer un être humain.

Une parole, c'est de la chair en mouvement.

Une parole c'est du vent qui passe à l'endroit même de nos ingurgitations quotidiennes.

C'est le même endroit qui mord, embrasse et dit.

Parler, c'est mastiquer de l'air sortant de la bouche pour la rendre audible. (J'allais écrire « comestible ». Qui n'a jamais bu des paroles ?)

J'insiste, et répéterai donc. Il faut aussi se rappeler qu'une parole, avant d'être un court commentaire, un aveu, un énoncé performatif ou le récit d'une quelconque anecdote, est essentiellement une bouche qui remue en soufflant de l'air pour produire des sons encodés.

(...)

Le poète Claude Gauvreau avait bien compris la chose. Je terminerai donc en lisant un de ses poèmes en exploréen. Le poème s'intitule « Mon Olivine » et fut écrit par Gauvreau entre 1965 et 1967³.

(...)

Mon Olivine

Ma Ragamuche

je te stoptatalère sur la bouillette mirkifolchette

J'aracramuze ton épaulette

Je crudimalmie ta ripanape

Je te cuscuze

Je te goldèple

Ouvre tout grand ton armomacabre

et laisse le jour entrer dans tes migmags

Ô Lunèthophyne

je me penche et te cramuille

Ortie déplépojdèthe

j'agrimanche ta rusplète

Et dans le désert des marquemacons tes seins obèrent le silence

 (\dots)

Merci de votre attention.

¹Ce texte fut lu lors de la performance de Marie-Lou Desmeules tenue le 23 mars 2011 à l'Université Laval. Dans le texte, les pointillés entre parenthèses, indiquent des pauses de quelques secondes.

² Maurice DENIS, « Définition du Néo-traditionalisme », revue *Art et Critique*, 30 août 1890.

³ J'invite le lecteur à lire les mots de Gauvreau à haute voix tout en portant attention au mouvement de sa bouche et à l'air qui y passe.

Entre masque et mascarade

Marie-André Ricard

Marie-Lou Desmeules a commencé sa performance sur une scène improvisée pour l'événement. À mon tour de prendre le micro. Je demande :

« Quel événement, au fait ? Et comment suis-je appelée à y participer ? »

D'entrée de jeu, j'avoue aux spectateurs-auditeurs que je me sens, pour ainsi dire, un peu à côté.

D'un côté, en effet, Marie-Lou Desmeules est en train de procéder à ce qu'elle appelle une « painting surgery » sur quelqu'un qui a bien voulu lui servir de matériau, et ce, sur un fond musical qui rappelle sans doute à Marie-Lou Desmeules la *disc jockey* qu'elle est également à Berlin, la nuit, et l'ambiance des clubs où les gens viennent s'éclater sous les yeux de tous, c'est-à-dire au fond sous les yeux de personne. De l'autre côté, un peu à côté justement, il y a moi qui ajoute à ce fond musical des paroles censées jeter un éclairage philosophique sur l'opération qui se déroule sur la scène. Je ne pourrai pas regarder sérieusement cette opération, puisque je m'adresse en premier lieu à vous, à qui j'ai quelque chose à dire, dans un laps de temps assez court et de la manière la plus cohérente possible. Regarder, c'est pourtant bien ce que je fais habituellement devant une peinture, une sculpture, une vidéo, etc. J'essaie de dépasser le face à face, pour entrer véritablement en contact. Pour le dire encore dans les mots d'autres philosophes, tels Gadamer et Adorno, des mots que Yan Martel a repris récemment (en leur apposant toutefois sa marque) dans la fameuse lettre qu'il adresse à Stephen Harper et qui est malheureusement restée sans réponse, j'attends le moment de grâce où l'œuvre semble dire : « Me voici. Qu'en penses-tu ?

¹» Cette métamorphose du mort en vivant, de l'apparence en apparaître constitue à mes yeux la spécificité de l'expérience esthétique. Mais il ne faut pas s'y tromper. En particulier, on ne perce jamais complètement l'énigme d'une œuvre, laquelle est similaire, au demeurant, à celle de tout visage.

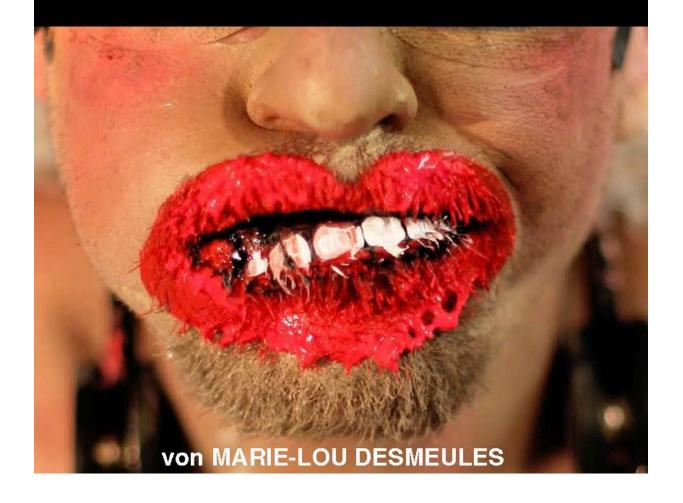
Ainsi, faute de pouvoir m'abandonner à cette contemplation et entrer pour ainsi dire dans la vie d'un autre, je vais devoir me replier sur le portfolio que Marie-Lou Desmeules nous a fait parvenir, soit sur les photos et les textes qui le composaient.

Sur la scène, j'ai déposé un lutrin, portant une photo. J'invite les spectateurs-auditeurs à y jeter un coup d'œil.



PAINTING SURGERIES

PERFORMANCE FOTOGRAFIEN



Vous voyez, ici reproduite, la page couverture de ce portfolio. Il s'agit d'une photographie du résultat de l'une des performances. Dans le bas, cette photographie porte discrètement le nom de Marie-Lou Desmeules, sa signature, pourrait-on dire. En remontant un peu plus haut, on aperçoit ce qui ressemble à une bouche, une bouche en cœur. À y regarder de plus près cependant, cette bouche se décompose en des chairs sanguinolentes et parsemées de poils dont certains restent collés aux dents, des dents si proéminentes et si blanches qu'elles apparaissent vaguement bestiales. Tout semble indiquer que la personne à qui appartient cette bouche a été victime de violence. Ou est-ce le contraire ? Ces chairs et la rougeur des joues ne signalent-elles pas que c'est plutôt cette dernière qui vient de mordre dans la chair crue ?

Non, à y regarder d'encore plus près, ce soupçon d'omophagie doit être écarté. D'abord, on a l'impression que la personne a du mal à respirer, tant son expression est figée. Ensuite, et surtout, si on remonte encore sur l'image, on est fixé. Par la bande noire qui recouvre les yeux, comme dans certaines revues pornographiques, on apprend qu'il n'y a pas eu ce type de violence. Ce qui a eu lieu est une « painting surgery », une performance particulière dont le résultat apparaît sur la photo. Cette expression n'est pas mise en gros caractères par hasard, elle résume le projet de Marie-Lou Desmeules. Il convient donc d'essayer de la déchiffrer, d'autant qu'à ma connaissance, rien dans le portfolio n'en fournit l'explication.

Sur les affiches conçues pour annoncer l'événement d'aujourd'hui, cette expression a été traduite par « *chirurgies picturales* ». À sa lecture, je me suis posé deux questions : premièrement, que faut-il entendre par une telle chirurgie ? Le pinceau peut-il tenir lieu de scalpel ? Permet-il de voir l'intérieur d'une personne ou, mieux, son intériorité? La production de Marie-Lou Desmeules s'inscrirait dès lors parfaitement dans la tradition du portrait et de l'auto-portrait, tel que le pratiquait Rembrandt, par exemple. Comme le déclarait Aristote déjà, le portrait nous apprend qui c'est, et peut-être même ce que cette personne est². Mais, deuxièmement, pourquoi cette chirurgie s'annonce-t-elle en recouvrant d'un bandeau les yeux de son patient ? Est-ce pour nous faire languir ? Pour nous inciter à attendre la suite, le dévoilement ? Cette idée pourrait passer par la tête, car le regard et la bouche sont notoirement ce par quoi s'exprime le plus la singularité d'une personne. Or, à l'examen des autres photographies contenues dans le portfolio, on constate que ce n'est pas pour ces raisons. Sur certaines photos, en effet, les yeux disparaissent complètement au profit d'autres yeux, des yeux peints.

Je fais remarquer aux spectateurs-auditeurs que c'est justement ce qui se passe aujourd'hui. Les yeux de la personne qui subit la « chirurgie » ont été couverts de deux tampons qui ont eux-mêmes été couverts d'une bonne couche de peinture acrylique.

La bouche, quant à elle, est invariablement recouverte. Marie-Lou Desmeules peint par-dessus. En somme, il est clair que nous ne nous mouvons pas ici dans l'univers traditionnel du portrait. Si quelque chose devait donc malgré tout se présenter, disant « Me voici, qu'est-ce que tu en penses ? », cela ne correspondrait assurément pas à cette personne, laquelle n'a pas été peinte d'ailleurs, au sens habituel, artistique du terme. Elle a littéralement été peinturée et ornée d'accessoires, ce qui lui donne dans la plupart des cas une allure de pantin détraqué, de mannequin débile. Est-ce bien cela qui se présente ?

Pour répondre à cette dernière question, il faut approfondir le sujet en essayant de cerner ce qui distingue ces *chirurgies dites picturales* des deux autres types de chirurgie qui lui sont apparentées dans la mesure où elles appartiennent elles aussi au domaine de l'esthétique, pris en un sens large. La première est évidemment la *chirurgie esthétique*, celle que les médecins pratiquent dans leurs cabinets et qui constitue l'une des branches de la chirurgie plastique. La seconde renvoie à la *chirurgie pour ainsi dire artistique* à laquelle s'est prêtée l'artiste française internationalement connue sous le pseudonyme d'Orlan, afin de faire de son propre visage une œuvre esthétique, une œuvre d'art.

Commençons par la chirurgie esthétique. Tandis que la chirurgie plastique a une fin thérapeutique en général, la chirurgie esthétique a de son côté, son nom le dit, une fin esthétique : elle n'est pas opérée afin de corriger une défaillance de la nature, ou encore de soulager d'une pathologie et de ses séquelles. On y a recours, d'une part, pour contrer le vieillissement, ce qui suppose que la vieillesse, qui est notre lot

à tous, pourvu que nous puissions vivre assez longtemps, est considérée comme étant inesthétique. On y a recours, d'autre part, pour transformer l'image du corps, ce qui signifie aussi bien l'image de soi, tant ce que nous sommes et notre corps sont liés l'un à l'autre. À son tour, cette transformation de l'image peut être effectuée pour deux raisons ; soit pour améliorer l'image, autrement dit pour rendre l'image de soi plus belle et plus désirable, ou encore pour changer carrément d'apparence. Ce dernier cas se rencontre sans doute plus rarement, car lorsqu'on désire transformer son corps afin qu'il corresponde à l'image idéale qu'on a de soi-même, on ne veut pas changer d'identité, mais au contraire la réaliser. C'est du reste en cela que réside le drame propre aux chirurgies esthétiques : dans la plupart des cas, celles-ci réalisent le contraire de ce qu'elles promettent. Il appert qu'elles déforment l'identité ou même la rendent inaccessible, tel un mirage qui recule à mesure qu'on s'en approche.

Les fameux *liftings* illustrent sans doute le mieux cet échec. En même temps qu'ils effacent ou atténuent les signes de l'âge, ils altèrent forcément aussi l'expression du visage. Or, comme je l'ai mentionné plus haut, c'est justement par les yeux et la bouche que le caractère d'une personne et son vécu se manifestent le plus. Dès lors, privée d'expression, la bouche se contracte souvent en une sorte de grimace, une manière de sourire qui n'est pas à sa place. De plus, la partie rajeunie jure parfois avec le reste du corps. Par ces problèmes, on constate déjà que l'identité rêvée est au fond irréalisable : pour l'atteindre, il faudrait non seulement pouvoir modifier tout le corps, mais surtout le faire en permanence, puisqu'il change constamment, tout comme nous-mêmes d'ailleurs. Qui plus est, les modèles de beauté que nous proposent les mannequins d'aujourd'hui, et auxquels nous, les femmes, sommes particulièrement sensibles, s'avèrent tout simplement inaccessibles : ils constituent en fait des créations de *photoshop*. Même les adolescentes sont incapables d'y satisfaire. L'esthétique nous condamne-t-elle donc à être mal dans notre peau ?

Examinons maintenant le cas d'Orlan. C'est entre autres pour lutter contre cette souffrance que celle-ci s'est soumise à des chirurgies esthétiques qui ont été transmises en direct un peu partout dans le monde. Son objectif, ce faisant, était double : d'une part, détourner la chirurgie esthétique des normes traditionnelles de beauté féminine, et d'autre part, s'inventer une nouvelle identité. Orlan ne recourt donc pas à la chirurgie esthétique pour améliorer son image, mais bien pour changer d'apparence. Par là cependant, contrairement à ce qu'on pourrait peut-être penser, il ne s'agit pas pour elle de multiplier les travestissements, de participer, pourrait-on dire, à une mascarade. Au contraire, il semble que l'enjeu consiste à enlever le masque. Dans la mesure, où, comme Orlan le croit, le corps nous est imposé, où il ne constitue qu'un « ready-made », la chirurgie esthétique libère : elle permet désormais de disposer de soimême et de sa propre image. Comme l'indique une de ses œuvres connues, Orlan aspire en fait à accoucher d'elle-même³. C'est pourquoi elle fait remodeler son visage d'après l'image résultant de l'hybridation de ses traits avec ceux de figures féminines célèbres de la peinture occidentale, telle, par exemple, La Joconde de Léonard de Vinci.

Il est sans doute légitime de se demander si de telles opérations ne reviennent pas finalement à remettre un masque, au lieu de s'en libérer. Je ne peux répondre ici à cette question, mais après tout ce qui a été dit jusqu'à maintenant, nous sommes en mesure d'interroger ce que visent les chirurgies picturales que pratique Marie-Lou Desmeules, ou encore, de l'autre côté, l'objectif de ceux qui s'y prêtent. S'agit-il pour elle comme pour eux de réaliser son identité, de changer d'apparence, ou bien d'autre chose encore? En ce qui concerne ceux qui se prêtent à ces chirurgies et que j'appellerais décidément des patients, plutôt que des modèles, le portfolio ne contient qu'un témoignage, celui d'un homme⁴. Ce qui l'a poussé à se soumettre au pinceau de Desmeules, dit-il, est la fierté de s'exposer aux yeux de tous et le désir de faire de soi-même une œuvre d'art. En ce qui a trait à Marie-Lou Desmeules, pour sa part, son but est de lutter contre l'ennui face à elle-même, qu'elle redoute, et face au passé, qu'elle ressent. Ainsi éprouve-t-elle du plaisir, comme elle le confie dans une interview en allemand, « dass man sich einen Menschen ausborgen kann », c'est-à-dire à emprunter, filer à, ou encore piquer un être humain⁵. Le verbe ausborgen peut en effet signifier deux choses, soit premièrement emprunter quelque chose à quelqu'un et, deuxièmement, lui filer, ou encore lui piquer quelque chose. Que ce soit le plaisir d'emprunter ou celui de filer, de piquer quelque chose à un être humain, il est certain que le quelque chose désigne ici chaque fois son image, ou, ce qui revient au même, son identité.

Or, y a-t-il ici un autre objectif que celui d'éprouver du plaisir à revêtir ou à transformer des images, auquel s'ajoute peut-être aussi le plaisir de s'amuser de ce qu'on appelle l'interdit de l'image? Autre chose que de jouer à cache-cache avec la vieillesse? Si c'est le cas, si tel est bien l'enjeu, alors pourquoi ne pas produire quelque chose d'agréable pour la vue?

Je crois entendre Marie-Lou Desmeules pouffer de rire à ce moment.

Pourquoi la grande majorité des productions de Marie-Lou Desmeules sont-elles si rebutantes? En dernière instance, ne trahissent-elles pas, non pas tant un refus de la mort, que de la condition humaine? Cette condition qui implique que j'ai été *dotée* d'un corps que, par le fait même, je n'ai pas choisi? Qui est un cadeau de la vie, un cadeau « venu de nulle part », comme Hannah Arendt le dit, et dont la vieillesse devrait sans doute mieux apprécier le prix que la jeunesse ⁶?Ces questions nous conduisent sur un terrain dangereux. Elles ne sont pas sans rappeler la plus grande pathologie du 20^e siècle, soit le nazisme, avec son culte de l'homme jeune, beau et fort, et sa volonté d'être maître de la vie et de la mort, notamment par le biais de son programme eugénique⁷. Au fond et en dépit de leur hideur, les productions de Marie-Lou Desmeules s'inscriraient encore dans ce cadre.

Pour montrer que le contraire de l'ennuyant, du monotone ou du répétitif, à savoir le nouveau, le vivant, n'est pas incompatible avec le beau, et que la peinture peut contrer les forces qui défigurent l'homme et qui ruinent du même coup la mémoire, faisant ainsi le lit de la barbarie, je voudrais finir en évoquant une grande figure de l'histoire de la peinture. Cette figure nous intéresse particulièrement, non seulement parce qu'Orlan en a fait modeler certains traits sur son propre visage, mais surtout parce qu'en cette figure aussi, les yeux et la bouche du modèle ont été travestis par celui qui les a peints. Je pense au portrait le plus connu et le plus admiré au monde, *La Joconde* de Léonard de Vinci. Malgré l'attaque dont elle fut l'objet en 1919 lorsque Marcel Duchamp l'a affublée entre autres d'une barbiche, malgré des siècles de commentaires tous plus intéressants les uns que les autres, cette œuvre résiste. L'énigme de sa beauté, concentrée dans le célèbre sourire et ce regard qui nous fixe de partout, reste intacte.

Comme on sait, ce portrait fut commandé par un mari désireux de remercier sa femme de lui avoir donné deux enfants mâles en bonne santé. Léonard de Vinci ne livrera jamais le tableau, malgré son constant besoin d'argent. Certes, il avait contrevenu aux règles de bienséance de son époque : une jeune femme bien ne sourit pas et, pire encore, seules les prostituées ont les sourcils épilés. Mais il y a plus. Dans son commentaire du tableau, Daniel Arasse souligne le caractère préhumain et chaotique du paysage à l'arrière-plan, qui laisse voir, du côté droit, un lac sur des hauteurs montagneuses, et du côté gauche, un pont jeté dans une vallée totalement désolée⁸. Le passage entre ces deux parties du tableau est tout simplement inconcevable. Arasse soutient que c'est le sourire de Mona Lisa qui, se relevant du côté droit, vient colmater ou cacher cette brèche. Ce sourire qui ne dure qu'un instant vient nous rappeler que la vie humaine, comme la beauté, est éphémère.

Certains affirment que c'est dans l'art seul que s'accomplit notre vœu le plus humain : que le chaos et le terrible se métamorphosent en vie, ou encore, dit autrement, que le corps, qui est l'indicible même, parle. Peut-être la beauté n'est-elle finalement qu'un masque. La production de Marie-Lou Desmeules, en tout cas, semble plutôt donner lieu à une mascarade dont tout sourire, il est vrai, est absent.

² Voir Aristote, *Poétique*, IV, 1448b 15 et suiv. Le passage n'est pas tout à fait clair : la mimésis qu'effectue le portrait semble être limitée à son sens « platonicien » de copie, de réplique d'un modèle déjà connu.

⁵ Maxim LEO, « Die Zauberer von Berlin », in Berliner Zeitung, 18 décembre 2010.

¹ Voir http://www.quelitstephenharper.ca/la-raison-d'etre-de-ce-site

³ Il peut être intéressant de noter que ce désir est précisément ce qui définit Dieu, selon Schelling. Se retrouve-t-on ainsi devant un phénomène d'hybris? Je reviendrai sur cette question plus loin. Voir Schelling, « Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine et les sujets qui s'y rattachent » dans Œuvres métaphysiques (1805-1821), trad. J.-F. Courtine et E. Martineau, Paris, Gallimard, 1980, p. 145 [VII, 359].

⁴ Le témoignage est de Thomas Lilge et il s'intitule « Everyone is a of art! How I became a picture and evolved into something extraordinary. » À l'évidence, le mot « work » manque dans la première partie du titre.

Voir Hannah ARENDT, Condition de l'homme moderne, trad. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, p. 9.
On pourra consulter sur ce point l'essai remarquable de Jean CLAIR, La barbarie ordinaire. Music à Dachau, Paris, Gallimard, 2001.
Voir Daniel ARASSE, Histoires de peintures, Paris, Denoël, 2004, p. 25-32.

La photographie, le monstre et le masque, double simulacre

Reno Salvail

La quatrième dimension présente dans notre civilisation est celle du simulacre. Jean Beaudrillard

Pareille à l'installation dans une nature sauvage à l'exemple de la pratique de Richard Long ou du travail de Hamish Fulton, la performance ne peut être diffusée, vue et connue d'un large public que par l'entremise de la photographie (j'entends par là photo, vidéo et tous les supports analogiques ou électroniques). La performance s'approche donc de ce fait d'une mise en scène au même titre qu'une photographie publicitaire, seuls le sujet et l'intention diffèrent. L'ensemble du processus de création est alors axé sur la phase finale : la prise de la photographie. Ce *modus operandi* peut être associé à tous les artistes ayant une pratique d'installation ou de performance, donc d'art éphémère, et qui veulent laisser une trace.

La performance ou mise en scène que nous propose Marie-Lou Desmeules en est une de travestissement d'un modèle, manœuvre destinée à la création d'un personnage hors norme, d'un monstre.

Larousse définit le monstre d'abord comme un être, un animal fantastique des légendes ou des mythologies : chimères, dragons, animal réel gigantesque et effrayant. Dans l'antiquité, l'émerveillement médiéval a ainsi créé les sirènes ou les hommes à tête de chien. Le monstre est aussi un être vivant ou un organisme de conformation anormale par excès, défaut ou positionnement anormal de certaines parties de l'anatomie. On exhibait ces monstres, ou ces monstres prétendus, dans les foires. Nous considérons comme monstrueuses des personnes d'une laideur effrayante. Balzac écrivait dans L'interdiction ou de la servitude et de la grandeur du métier de juge : « Je l'ai vue, elle n'a rien d'attrayant, elle ressemble à une bouchère ; elle est extrêmement grasse, horriblement marquée de la petite vérole ; elle a les mains et les pieds d'un homme, elle louche, enfin c'est un monstre ».

Un parallèle s'impose entre le travail de Marie-Lou Desmeules et une pratique de la photographie actuelle, celle de Joël-Peter Witkin. Ces deux artistes sont des montreurs de monstres, ou comme on dit : montreurs d'ours dans un cirque.

Dans son livre *The Bone house*, Witkin raconte d'où lui vient cette propension à photographier des êtres bizarres aux allures si particulières que l'on peut vraisemblablement appeler des monstres.

Cela, dit-il, est le premier souvenir qui m'a réellement marqué, à l'âge de six ans. C'est arrivé un dimanche, ma mère nous accompagnait mon frère et moi et nous descendions l'escalier des logements d'ouvriers où nous habitions. Nous allions à l'église. Alors que nous traversions le hall d'entrée de l'immeuble, nous avons entendu un fracas incroyable, mêlé à des cris perçants et des appels au secours. L'accident avait impliqué trois voitures, toutes avec des familles à l'intérieur. Je ne sais pas comment, dans la confusion, j'avais laissé la main de ma mère. J'aperçus quelque chose s'échappant en roulant d'une des voitures retournées. Cela s'arrêta à la bordure du trottoir où j'étais. C'était la tête d'une petite fille. Je tendis la main pour toucher le visage, pour lui demander – mais avant que je ne le puisse – quelqu'un m'emporta.

Cela, ma première expérience visuelle consciente, a laissé sa marque. C'est de là qu'est venu mon travail visuel : l'emploi que je fais de têtes et de masques sévères ; mon rapport à la violence, la souffrance et la mort ; mon adoration légitime pour les choses extravagantes. J'ai continué de vivre comme un enfant, mais comme un enfant silencieux qui ne cherchait plus les jouets et les jeux des enfants. Je ne m'intéressais pas aux choses de ce monde. Plus que tout j'étais obsédé par le fait même de voir. Je commençais à m'intéresser à la photographie parce qu'elle pouvait me donner d'une manière ou d'une autre cette preuve d'existence que je désirais ardemment.



La photo est en noir, l'arrière-scène peinte sur une très grande bâche nous montre un chemin dans un sous-bois de genévriers éclairé par une lumière diffuse. Devant le paysage, une très belle femme, chevelure blonde ondulée, nue, les jambes coupées à mi-cuisse. Elle est assise sur une table guéridon dans une pose élégante, presque érotique. Elle porte un masque en papier qui est une reproduction photographique de ses propres yeux.

« Apôtre de la "désagréable beauté" et de l'anormalité, sans cesse à la recherche de personnages d'exception, difformes ou monstrueux, Joël-Peter Witkin donne à des images qui pourraient n'être que provocatrices une dimension d'icônes laïques, d'allégories sacrificielles². »

La photographie de Witkin est la mise en scène d'une réalité exacerbée. Le médium photographique fait passer illusoirement pour vraisemblables d'étranges hybridations d'éléments biologiques et d'accessoires empruntés au quotidien pour accompagner des personnages singuliers.

Plusieurs similitudes relient l'œuvre de Marie-Lou Desmeules et celle de Joël-Peter Witkin: le recours à une dramaturgie du grotesque, le masque comme attribut du sujet et l'emploi de la photographie à la fois comme médium à la mémoire et outil de distanciation. Elle s'en distingue toutefois par l'approche esthétique et par le propos.

Marie-Lou Desmeules nous propose une œuvre picturale éphémère, réalisée sur un support tridimensionnel de chair et d'os, telle « [à] l'origine, la peinture qui prenait place sur des objets déjà constitués : meuble, coffret, vase, proue de navire ; ou bien encore elle "enluminait" une statue. Ainsi subordonnée, elle était décorative, avec un coefficient magique ; elle se soumettait aux formes des ustensiles, qui lui imposaient d'étroites servitudes³ ».

Alors que Joël-Peter Witkin présente des êtres marqués par le destin, Marie-Lou critique le culte du corps et de l'apparence dans un style *trash art* et *bad painting*. Elle peint des maquillages extravagants qui rappellent les personnages truculents de Federico Fellini et d'Ettore Scola. Ses œuvres font référence aux Saturnales actualisées au vingt-et-unième siècle. À l'instar des personnages felliniens, les masques déjantés proposés par Marie-Lou Desmeules sont calqués sur les héros ordinaires, quidams de la vie quotidienne. On se demande tout de même si les masques peints sont des avatars ou des caricatures issues des corps servant de support. Ne seraient-ils pas plutôt une version nouvelle des portraits du Fayoum, ces peintures que l'on retrouvait à l'intérieur des sarcophages, parfois entre les bandelettes des momies, afin que dans l'au-delà, le mort se souvienne de son visage ?

Tout comme dans l'œuvre de Witkin, les œuvres peintes de Marie-Lou Desmeules sont pérennisées par la photographie. Le masque photographié devient portrait, la mise en scène portée à distance.

Ainsi Marie-Lou Desmeules fabrique une seconde peau, comme une âme de secours au personnage servant de support, pour ensuite la lui dérober en l'enregistrant sur le document photographique. Elle fabrique l'icône et nous présente la copie.

Comme le suggère le mythe des voleurs d'âmes, le masque monstrueux peut être interprété comme un écran préservant le modèle des malheurs. Selon la croyance de tribus primitives du dix-neuvième siècle, les photographes étaient des voleurs d'âmes (*Stealer of the soul*). Le sujet photographié doit impérativement récupérer son image prise par le photographe pour demeurer en santé, car à chaque cliché l'une des couches protectrices recouvrant son corps disparait, affectant son intégrité. Idriss, le personnage de Michel Tournier dans *La goutte d'or*, verra sa vie l'abandonner lorsque, photographié à de multiples reprises, il aura été dépouillé de toute sa substance.

Mascha la sorcière se pare d'un faux visage, destiné à faire peur, à éloigner les oiseaux de mauvais augure. Les masques peints par l'artiste en fines pellicules d'acrylique (car le mot masque semble aussi nous venir de l'ancien français *mascerer*, barbouiller) deviendraient des carapaces dont la fonction serait de protéger l'intégrité du support (modèle) à l'instar de la larve du papillon protégée par son cocon.

Marie-Lou Desmeules travestit son modèle d'un costume élégant, éclatant et fantasque, puis elle cache son visage sous un masque d'expression immobile. Elle lui fait assumer une personnalité nouvelle, inconnue de tous, afin qu'il devienne un autre plus libre et plus léger, déchargé des soucis habituels et s'enthousiasmant de sa métamorphose. Angoisse? Oui, puisqu'il s'agit de cacher sa personnalité sous l'apparence d'une autre très différente, de déguiser sa propre réalité, d'augmenter au maximum la distance entre sa vie intérieure et son activité extérieure, de créer une personne superposée à la sienne. Mais déjà à la naissance, puis à sa mort, l'homme ne porte-t-il pas un masque en continuelle transformation? Dans toutes les civilisations primitives, le sorcier ou le shaman, pour évoquer et négocier avec les puissances ténébreuses, revêt un costume solennel et fantasmagorique, et se protège sous un masque.

Dans cette pratique complexe, l'œuvre peinte est le résultat de l'acte, le *poiein*, la performance. La photographie atteste de cette icône éphémère, nous sommes alors spectateurs d'un double témoignage qui est en réalité un double simulacre.

¹Joël-Peter WITKIN, *The Bone House*, 1998, Twin palms publishers, New York.

²Eugenia PARRY, *Joël-Peter WITKIN*, 2008, Actes sud, Arles.

³Henri VAN LIER, *Les arts de l'espace*, 1959, Casterman, Bruxelles.

Shakespeare, chantre de l'amour

Thomas De Koninck

Quoi de plus courant, de plus galvaudé même, que le mot « amour ». Et pourtant, l'amour lui-même demeure un mystère. Il est « toujours pauvre » (penes aei estin), déclarait magnifiquement Platon dans le Banquet (203 c et d). Et, pour peu que nous aimions l'amour, nous ne nous découvrons pas moins pauvre à tenter de nous faire entendre à son sujet. Il est loin d'être sûr qu'il soit aimé, voire connu. Qui n'a pas aimé ne peut rien y comprendre, tant il appartient à l'expérience. A l'instar du beau, de l'humour, de tout ce qui est ineffable et donne son plein sens à la vie humaine, il échappe à l'analyse externe. Les paroles que nous prononçons sur les réalités les plus essentielles de nos vies se révèlent à la merci de ce que les auditrices et auditeurs ont ou n'ont pas eux-mêmes dans le cœur. C'est par excellence le cas de l'amour, objet de dérision aux yeux et aux oreilles analytiques. La toute première phrase du livre de Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux, l'énonce fort bien : « La nécessité de ce livre tient dans la considération suivante : que le discours amoureux est aujourd'hui d'une extrême solitude » ; et l'auteur ajoute plus loin : « il ne lui reste plus qu'à être le lieu, si exigu soit-il, d'une affirmation » (mots soulignés par l'auteur).

Il reste en fait, par bonheur -- le mot n'est pas trop fort -- la musique, la poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture, tous les arts à vrai dire. Aussi sont-ils absolument essentiels pour toute vie humaine. Il y va en effet de rien de moins que notre bonheur lui-même. Je mentionne la musique et la poésie en premier lieu, car l'amour se célèbre, se chante, mieux qu'il ne se dit. *Cantare amantis est*, selon le mot profond de saint Augustin, qu'on peut traduire : « chanter est le propre de l'amant », voire, plus radicalement : « seul l'amant chante ».

Or Shakespeare s'avère, surtout dans ses *Sonnets*, peut-être le plus grand chantre de l'amour, du moins en poésie. *Roméo et Juliette*, ainsi qu'*Antoine et Cléopâtre*, sont pratiquement des chefs d'œuvre absolus sur l'amour, et l'œuvre entière de Shakespeare peut être perçue comme célébrant toutes les formes d'amour, en tous leurs aspects. Dans les *Sonnets*, il semble parler davantage en son nom propre, même s'il y a recours à des pseudonymes. C'est à juste titre qu'un autre grand poète, Wordsworth, a pu écrire, à propos de la forme du sonnet: « With this key Shakespeare unlocked his heart »; « Avec cette clef, Shakespeare a ouvert son cœur » (*Scorn not the Sonnet*, 1827). Aussi terminerai-je sur un de ses *Sonnets* les plus remarquables.

Je présume que vous ne m'en voudrez pas de citer d'abord Shakespeare dans sa propre langue. *Traduttore, traditore,* « traducteur, traître », dit avec justesse l'adage italien, et c'est tout particulièrement le cas s'agissant de la poésie. Je tenterai cependant chaque fois de résumer le sens après coup en français.

« O Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo? » « O Roméo, Roméo! Pourquoi es-tu Roméo? » (*Romeo and Juliet*, II, 2, 33), s'écrie Juliette. C'est lui qu'elle aime, quel que soit son nom; nul autre que lui. De même qu'une rose embaumera autant sous un autre nom, ajoute-t-elle, de même Roméo, quel que soit son nom. Et elle conclura: « Prends-moi toute entière » ; « Take all myself » (II, 2, 49). L'amour véritable – et réciproque – va ainsi d'emblée au concret, cet êtreci, ineffable, à l'exclusion de tout autre – et pour toujours. En déclarant: « Eternity was in our lips and eyes » ; « L'éternité était dans nos lèvres et nos yeux » (*Anthony and Cleopatra*, I, 3, 36), Cléopâtre aussi s'était faite l'écho de tous les véritables amants.

Nous voilà aux antipodes, en somme, de « la vie liquide » et de « l'amour liquide », si brillamment dénoncés de nos jours par le grand sociologue polonais Zygmunt Bauman. La « vie liquide », c'est le triomphe du consumérisme, où tout, y compris l'être humain, devient objet de consommation, c'est-à-dire jetable au-delà d'une certaine date. Dans la société moderne liquide, les engagements étant désormais dénués de sens, on va jusqu'à échanger les partenaires, quand ce ne sont pas ces derniers contre des réseaux de relations virtuelles, où il est toujours facile d'appuyer sur la touche « supprimer ».

Plus profonds et plus étonnants encore sont ces autres propos de Juliette quelques vers plus loin : « the more I give to thee, the more I have » ; « plus je te donne, plus je possède » (II, ii, 134). Qu'est-ce à dire ? N'est-il pas trop clair, au contraire, que plus on donne, moins on a ? Si je vous donne la moitié de cette pomme à manger, il ne me restera plus que l'autre moitié ; plus je viderai mes goussets pour vous donner de l'argent, moins j'en aurai. Ne devrait-on pas dès lors reconnaître une fois pour toutes que les amoureux et les poètes sont tout simplement stupides, et qu'il est au contraire impératif de consommer avant tout ?

Ce n'est pas l'avis de Juliette. Mais alors, dans quel ordre de réalité nous transporterait un don qui enrichit celle ou celui qui donne ? Où donc nous conduit l'amour ? Serait-ce vers le bonheur ?

Venons-en cependant aux *Sonnets*, tel que promis. On éprouve un plaisir immense à lire ou à écouter ces *Sonnets*, qui ont le charme d'arrangements musicaux et ne sont pas des drames chargés de passion. La fin du sonnet s'annonce dès le début, selon un rythme d'images et de pensées et une arithmétique d'une grande beauté formelle. Même lorsqu'il s'agit de réalités douloureuses, on y découvre une paix et une tranquillité qui contribuent à ce plaisir et à cette joie. Shakespeare se tient comme en retrait des émotions qu'il fait intervenir. Il a créé des personnages, tels Othello et King Lear, aptes à exprimer sans ménagements les émotions les plus crues. Mais lui-même ne le fait pas – s'adressant, comme je le disais, en son nom propre, via des pseudonymes.

Ce qui frappe également dans les *Sonnets*, c'est qu'il ne s'agit pas seulement de l'*erôs*, l'amour passion, mais de l'amour lui-même, pour ainsi dire, de son essence, tel qu'il se retrouve en des formes aussi différentes que l'affection entre parents et enfants ou frères et sœurs, l'amour érotique, l'amitié, voire la charité.

Je citerai d'abord un bref extrait du Sonnet si remarquable que j'ai annoncé, le Sonnet 116 : « Love is not Love/ Which alters when it alteration finds ». (« L'amour n'est pas de l'amour, qui change quand il voit du changement ».) Remarquons au passage le recours à l'allitération : la répétition de « love », puis « alters » et « alteration ». Une technique prodigieuse est déployée dans ces poèmes, sur laquelle nous ne pouvons évidemment pas nous attarder à présent, puisque nous tentons d'entrevoir plutôt ce qu'ils célèbrent.

L'affirmation « Love is not love, which alters when it alteration finds » s'applique manifestement à toutes les formes d'amour, y inclus l'amitié. On pourrait évoquer ici cet énoncé magnifique d'Helena, dans *A Midsummer Night's Dream*: « Love looks not with the eyes, but with the mind »; « L'amour voit non pas avec les yeux, mais avec l'esprit » (I, 1, 234). Ou encore le poème transcendant qu'est *The Phoenix and the Turtle* (*Le phénix et la tourterelle*), où la raison déclare: « Love hath reason, reason none »; « L'amour a raison, la raison aucunement ». On y voit ainsi la raison elle-même reconnaissant – rationnellement – que l'amour dépasse la raison.

Le point central me semble être que ce qui est commun à toutes les formes d'amour proprement dites est qu'elles visent des personnes. La personne comme telle n'est pas visible aux yeux. Et l'attachement à la personne aimée, quelle qu'elle soit, n'est pas de l'amour s'il n'est pas constant et s'il ne résiste pas aux changements, physiques, moraux ou autres, qu'apporte forcément la vie. L'essence même de l'amour a quelque chose de transcendant et d'éternel, qui dépasse toute autre expérience.

L'image suivante dans ce sonnet, de l'étoile qui nous guide sur la mer, dont nous pouvons apprécier la hauteur, mais qui nous dépasse trop pour que nous puissions l'atteindre et en apprécier la valeur, va justement dans le même sens : « It is the star to every wand'ring bark,/Whose worth's unknown, although his height be taken ». (« C'est l'étoile brillant pour toute barque errante, dont la valeur est inconnue de celui même qui en consulte la hauteur ».)

Puis Shakespeare insistera à nouveau que « Love's not time's fool, though rosy lips and cheeks/Within his bending sickle's compass come./Love alters not with his brief hours and weeks,/But bears it out ev'n to the edge of doom ». (« L'amour n'est pas le jouet du temps, bien

que les lèvres et les joues roses soient dans le compas de sa faux recourbée; l'amour ne change pas avec les heures et les semaines éphémères, mais il demeure immuable jusqu'au jour du jugement ».)

L'image du compas était traditionnelle pour signifier l'éternité. Rappelez-vous la représentation classique de l'éternité comme correspondant au centre d'un cercle qui demeure invariablement le même, cependant que le mouvement de la circonférence, représentant le temps, change à chaque instant, ce qui figure la simultanéité paradoxale de l'instant toujours autre et de l'éternité. Le mouvement du compas illustre de la sorte admirablement l'amour authentique, dont le devenir et la vie sont ancrés dans l'éternel.

Et Shakespeare de conclure : « If this be error and upon me proved,/I never writ, nor no man ever loved ». (« Si c'est là une erreur et qu'on peut me le prouver, alors je n'ai rien écrit, et aucun humain n'a jamais aimé ».) C'est assez dire la portée de ce chant d'amour de l'amour.

Image et parole

Marc Lamontagne

Performance philosophique et artistique : Du langage jusqu'à la chair!

Pour terminer et avant de faire un modeste retour plénier sur les interventions, j'aimerais attirer votre attention sur une opposition qui a fait tradition, celle entre l'image et la parole. Je la conteste.

On dit qu'une image vaut mille mots. Pourquoi? Est-ce à dire qu'on arrive plus facilement à communiquer, à se faire comprendre au moyen d'une image que par le discours? N'est-il pas vrai aussi que l'image nécessite parfois la parole pour l'éclairer? Est-ce que le langage est si abstrait qu'il n'entretient aucun lien avec l'image, est-il simplement un ensemble complexe de signes sans lien mimétique à la chose? Est-il pure convention? Le désir d'une langue universelle mathématisée semble aujourd'hui faire le dur constat d'un échec. Soustraite de son rapport changeant et situationnel à l'image, mais plus précisément au voir en général, la parole perd en perspective et devient unilatérale, elle se fige dans une visée unique : disposer de la chose, la connaître, en savoir la loi de façon universelle et nécessaire. C'est la même chose pour l'image si elle n'engendre pas le dialogue intérieur la reliant à l'être de celui qui la considère : on se l'applique sans discernement, on s'engage dans une voie qui peut nous travestir dans un autre que nous ne sommes pas, c'est là que commence la mascarade.

Où je veux en venir avec ces questions, c'est de l'interdépendance du voir et de l'entendre. La parole est d'abord faite pour être entendue, l'image pour être vue. Mais c'est la parole qui fait voir et l'image qui fait entendre. Si je vous montre une chose, vous vous empresserez de la nommer, d'entendre ce que vous voyez dans son être, de la connaître si tel n'est pas le cas. Si je vous adresse une parole, vous me cherchez du regard, si je vous raconte quelque chose, vous vous efforcez de le voir pour vous-mêmes, de le comprendre – de vous en faire une idée. Or, avoir une idée de quelque chose, c'est la voir, c'est l'idée qui ouvre et détermine le regard, l'être de ce qui est vu comme effectivement vu.

On peut par contre faire facilement la différence entre une image et une chose vue, même si on s'y laisse prendre quelques fois. On sait aussi faire la différence entre la chose dite et la chose sentie. Cette différence ne concerne cependant pas réalité de la chose, mais sa vérité. La chose sentie n'est dévoilée que lorsqu'elle est nommée dans son être. Dans le langage, la chose n'est donc ni plus ni moins réelle, elle est vraie, tandis que seulement sentie, elle n'est que là. Vous me direz, je ne sais pas ce que j'ai senti, mais c'est vrai, je l'ai senti. C'est vrai parce que c'est vous qui l'avez senti, mais c'est la sensation qui est vraie, pas encore la chose, la cause, c'est-à-dire le pourquoi de votre sensation. Mais ce pourquoi même, il ne peut se réfléchir que dans le langage : c'est une fois qu'il est dit qu'il est connu.

Devant l'œuvre d'art, on est cependant autrement que devant une simple chose, on est plutôt devant un dévoilement et donc devant une prétention à la vérité. L'image est plus qu'une copie, l'image est la présentation même du représenté dans le regard d'un autre. Et parce qu'elle est présentation, elle est une effectuation, elle est un processus d'advenir dans le regard de celui qui la considère. C'est pourquoi l'on peut dire que le lieu de l'image n'est pas dans l'œuvre comme telle, mais dans son regardant. Bien entendu qu'elle continue d'exister même si elle n'est pas considérée, mais elle est œuvre de présentation seulement lorsqu'elle se présente à quelqu'un. Un tableau dans un musée est matériellement toujours existant, mais il est œuvre d'art, il est à l'œuvre lorsque je le regarde ou lorsque je m'en souviens. L'art aussi est un savoir-faire tout autant que les métiers, mais un savoir-faire qui ne vise pas une utilisation à proprement parler. On dira maladroitement que l'art a une utilité, bien sûr, mais pas dans le sens où elle répondrait à une fin en dehors de soi comme une chose qui répond à une fonction. L'art n'a pourtant pas sa fin pour lui-même, car il est pour quelqu'un d'autre. L'art est une humanité, une humanité absolue

justement parce qu'elle s'absout à être utilisée et cherche plutôt à être considérée dans sa manière d'être particulière.

Quel est, par conséquent, le rapport entre l'image et la parole ? Toutes deux, l'image et la parole, sont des représentations. Comme je l'avais souligné, elles sont des représentations en tant qu'elles rendent présent le représenté, l'une pour les yeux, l'autre pour les oreilles et ce, toujours en s'adressant à quelqu'un. Le faire pour soi-même n'est qu'une métaphore, car on le fait toujours soi-même comme si on le faisait pour un autre. C'est cela essentiellement réfléchir ou entretenir un dialogue intérieur, ce qu'on appelle aussi penser. Tant l'image que la parole sont la réflexion d'un autre pour quelqu'un. Sans vouloir mettre maintenant l'accent sur l'acte spéculatif lui-même, il faut tout de même garder à l'esprit qu'il est un miroir déformant, car il est imprégné de l'historicité de celui qui reflète. C'est d'ailleurs pourquoi le dialogue est nécessaire. Mais lorsqu'on ne trouve pas les mots justes, lorsqu'on en a d'un coup trop à dire, on peut arriver à le montrer dans l'image en la créant. Comment? On présente à l'autre une chose telle qu'on la voit. C'est avant tout cette manière de voir qui nous intéresse, une manière de voir qui correspond en fait à une manière d'être, une manière d'être qui pose la question : vois-tu les choses comme moi? Il est là le lien entre l'image et la parole : comment est-ce que j'entreprends de répondre à la question que me propose l'image? On peut aussi y adhérer immédiatement, mais c'est aussi là que repose le danger de l'écartèlement de ce que je suis et de ce que l'on me propose d'être : se l'appliquer sans discernement, c'est-à-dire sans entreprendre pour soi d'habiter l'image, de s'y voir sans s'y comprendre soi-même. Ce qui ne veut pas dire non plus que toutes les images me parlent. Mais lorsqu'elle me parle, c'est de ma responsabilité de participer au jeu qu'elle me propose et non pas d'en être seulement l'observateur ou encore l'adorateur en m'y oubliant. Mais l'un n'empêche pas l'autre, car c'est d'ailleurs aussi pour cela, parce que ça nous fait sortir de nous-mêmes, qu'on aime l'art.

Qu'est-ce que me propose donc l'image? Elle ne me propose pas seulement d'être reconnue comme telle, que je m'y reconnaisse immédiatement. Elle me propose surtout, d'être comprise, pour ensuite m'y reconnaître, c'est-à-dire en premier lieu d'être interprétée. Or interpréter, c'est justement une invitation à participer à l'effectuation du dévoilement engendré par l'œuvre d'art. Pour interpréter, je dois d'abord me poser la question : comment serait-il possible que je vois la chose telle qu'elle m'est présentée. Cela ne veut pas dire être d'accord, mais seulement d'envisager la possibilité de s'y imaginer, de me dire comment est-ce que je pourrais bien voir de cette manière. C'est en ce sens tout simple que je veux dire que la parole fait voir et que l'image fait entendre. Mais l'image sans parole ferme la perspective plutôt que de l'ouvrir, elle s'impose et est autoritaire.

Il s'agit donc de comprendre comment l'image provoque la parole en nous. On est d'abord dans un rapport réflexif s'adressant à nous, un rapport qui nous fascine, qui attire notre attention et notre temps. Si l'image comme la parole est une effectuation du dévoilement du représenté dans la présence pour le regardant, elle la fixe dans une manière d'être dont il s'agit pour nous de faire l'expérience, c'est-à-dire d'abord et avant tout de se remettre en question soimême devant la prétention à la vérité qui se présente à nous. Se remettre en question, c'est la première condition à tous dialogues véritables, à tous dialogues socratiques, à tous dialogues qui visent une recherche commune du bien, à tous dialogues qui unissent dans la compréhension: se justifier quant à nos idées, quant à notre manière de voir, laquelle se confirme immédiatement dans nos perceptions du beau où se cache une idée du bien qui, quant à elle, n'est jamais visible comme telle. Elle se dérobe au regard parce qu'elle advient dans le pourquoi, et donc dans le langage qui amène l'être à la présentation. Se laisser prendre par une image que nous trouvons belle, c'est se reconnaître dans l'autre qui n'est pas nous, mais il ne faut pas s'y perdre, il faut au contraire s'y retrouver.

Être une œuvre d'art

Maxime Vachon, Université Laval

Les *painting surgeries*, comme toute chirurgie, s'appliquent à même la chair d'êtres humains, mais c'est en fait de la peinture que Marie-Lou Desmeules leur applique. En peignant à même le visage de ses modèles qui deviennent alors ses « live canvas¹ », l'artiste pose l'homme comme une matière à travailler, comme un matériau à utiliser. Au surplus, Desmeules pourrait sans problème utiliser un mannequin (de plâtre, par exemple), voire un cadavre, ou tout simplement faire de la photographie. Or ce qui l'intéresse, le trait insigne de sa démarche, c'est justement cet être humain qu'elle peut remanier comme elle l'entend. C'est cet être humain qui nous intéressera.

Dans le présent article, nous serons amenés à nous interroger sur le traitement du modèle comme portrait de la condition humaine. La nature de l'homme dans ce qu'il a de plus intime, le soi-même, devra être caractérisée en vue de comprendre comment Marie-Lou Desmeules nous force à reconnaître et à nier l'homme tout à la fois. D'un soi comme présence (proximité, opposée à l'absence), nous passerons à celui qui fonde la liberté humaine par l'acte de réaliser des possibles jusqu'à ce que le projet de se réaliser soi-même comme une œuvre d'art devienne envisageable. Le soi s'en trouvera clarifié, malgré l'échec de ce projet.

Le « live canvas »

La présence d'un être humain *dans* l'œuvre d'art crée d'abord un dédoublement du rapport que l'art entretient toujours entre les individus. En effet, dans tout projet artistique en général, comme l'art est toujours pour autrui et pour un public, une relation privilégiée s'établit entre l'artiste et son destinataire par l'intermédiaire de l'œuvre d'art. Or, en interposant un être humain dans l'œuvre d'art médiatrice, Marie-Lou Desmeules crée une relation unique (a) entre elle et son modèle et (b) entre son modèle et le destinataire. Ce qui est remarquable avec ses œuvres, et cela est dû au« live canvas » et s'applique seulement à la *painting surgery* réelle (non à la version photographiée), c'est qu'il n'y a pas au fond de la chose une « trahison des images » :de fait, ceci est un être humain. C'est ainsi que l'œuvre permet entre le spectateur et le modèle un face-à-face qui toutefois, étant donnée l'altération que subit la seconde « face », se présente plutôt comme un face-à-masque.

Les *painting surgeries* se révèlent pourtant, à même leur « live canvas », comme ce qui voile pour laisser voir. C'est ainsi que leur but n'est jamais de cacher l'être humain sous la peinture, c'est-à-dire de se servir du corps du modèle jusqu'à le faire disparaître ou le rendre méconnaissable. Au contraire, l'artiste exige la reconnaissance chez le destinataire qu'il y a un être humain, un vrai, sous la peinture. Cet effet est réalisé en trois temps, à savoir (i) par la conservation sur le produit fini d'au moins un des yeux du mannequin², (ii) par des inversions sexuelles qui ne trompent pas et (iii) par la performance artistique qui entoure les créations de Desmeules : les spectateurs présents lors de la réalisation du produit final sont appelés à voir le modèle *recevoir sa chirurgie*, après quoi évidemment les spectateurs n'ont pas oublié qu'au départ il y avait bel et bien un homme ou une femme comme eux. Malgré l'opacité de la peinture, les *painting surgeries* demeurent une illusion qui se dénonce, une illusion transparente.

Le moment de la reconnaissance dans le face-à-face

Nous avons introduit le présent article en suggérant l'importance de la reconnaissance de l'autre dans les œuvres de Marie-Lou Desmeules. Mais qu'est-ce que la reconnaissance ? Nous pensons que la réponse se trouve principalement dans les expressions « perdre connaissance » et « reprendre connaissance ». Le point est de montrer quelle connaissance au juste est présente. Ce n'est certainement pas la même que dans l'expression « prendre connaissance ». Dans ce cas, c'est une connaissance particulière qui est visée, comme si je m'informe de ce que tu as fait hier. Or ce n'est pas telle ou telle connaissance qui est perdue lorsque nous perdons connaissance. Cette dernière connaissance (sans laquelle nous sommes inconscients) semble fonder l'autre. Il faut bien avoir connaissance de soi-même(ne pas être évanoui) pour pouvoir prendre connaissance d'autre chose. C'est pourquoi nous pouvons dire que la connaissance qui est perdue

ou reprise est celle que nous avons de nous-mêmes. Nous disons dans le même sens « perdre conscience » et « reprendre conscience ». Nous parlons aussi de s'évanouir qui vient du latin *vanescere*, qui veut dire disparaître, donc ne plus être là. Je suis présent à moi-même lorsque j'ai conscience de moi, alors que je suis *absent* dans le cas contraire (l'évanouissement est aussi un « moment d'absence »). Nous concluons que la conscience de soi est une connaissance de soi en ce qu'elle est une *présence* à soi. Mais je ne reprends pas conscience de moi comme d'un objet perdu qui n'était plus là, comme s'il se trouvait *ailleurs*. Ce n'est pas en opposition avec cet ailleurs que la conscience de soi est présence. Dans la perte de conscience, le soi n'est pas ailleurs pour ensuite être repris, mais en fait il n'*est* pas du tout. Il existe au moment même où il se reprend sans avoir existé avant cette reprise pour se reprendre. Ma conscience de soi est ainsi une connaissance : elle naît avec (con-naissance) elle-même dans un acte de spontanéité. On parle d'ailleurs de connaissance de soi plutôt que de reconnaissance.

Non seulement suis-je cette présence même, mais les autres choses me sont présentes, et peuvent l'être, parce que je suis une présence à soi. La présence que je suis se présente (rend présent) les étants comme quelque chose qu'elle se donne (comme un don, un présent). Les phénomènes naissent avec (connaissance) cette présence que je suis. Je détiens donc par là une certaine valeur, une dignité qui ne revient pas au reste parce que moi seul fonde toute présence, donc l'expérience, la connaissance en général (le savoir), etc. C'est en un sens la caractérisation aristotélicienne de l'âme que nous adoptons en parlant du « soi », $\hat{\eta}$ ψυχὴτὰὄντα πώςἐστι πάντα (l'âme est en quelque sorte tous les étants, $De\ Anima$, 431b20-21), qui est aussi d'une manière générale le point de départ phénoménologique. Comment le soi peut-il être tous les étants ? En étant présence et pouvoir de présence.

Pour en revenir au point qui nous occupe surtout, comment une reconnaissance de l'autre est-elle possible? Le préfixe dans le terme re-connaissance suggère une connaissance qui se fait pour la seconde fois, bien qu'il ne s'agisse pas de reconnaître de mémoire un visage. Il va sans dire que l'autre doit être comme le soi que je connais d'abord comme moi-même pour que je le reconnaisse ensuite comme un autre soi. Reconnaître l'autre, c'est ici entrer en contact pour la seconde fois avec un être comme je suis. Il faut donc que je puisse *juger* que l'autre est comme moi. C'est l'idée de jugement qui est à l'oeuvre. Reconnaître quelqu'un coupable, c'est le juger coupable, c'est-à-dire lui attribuer un certain prédicat. Quel prédicat est-il affirmé de l'autre dans la reconnaissance de l'autre? Le même qui a fondé la caractérisation de l'être du soi : la présence. La reconnaissance de l'autre est le jugement de l'autre comme présence. Mais comment pouvoir le juger tel ? Cette question revient aussi à se demander comment il est possible que je connaisse l'existence d'un *autre* que moi.

Nous ne mentionnerons qu'un point pour y répondre : l'autre m'est présent au moins par son *regard*. Le regard de l'autre se donne à voir (c'est un fait dont nous avons tous l'expérience) ou plutôt je me le donne. Mais si je peux le faire, c'est que l'autre (et son regard) existe sans moi (comme tout le reste), bien qu'il ne me soit pas toujours présent³. L'expérience de la honte, qui trouve chez Jean-Paul Sartre une thématisation semblable, se fonde sur la présence de l'autre. En fait, dans la pudeur et la honte, mes actions deviennent présentes à l'autre (il doit être pour cela une présence) et, ce faisant, en jugeant de la présence de l'autre, elles se présentent à moi pour ce qu'elles sont, à savoir honteuses, blâmables, etc. Ma présence même est mise en présence de celle de l'autre de sorte que toutes deux se reconnaissent (naissent avec l'autre). Dans l'art de Desmeules, cette mise en présence se fait par le face-à-face dont il a été brièvement question.

L'image morte

Nous avons vu que l'être humain, en tant que conscience de soi, est un pouvoir de se rendre présent (autant lui-même que le reste). Ce pouvoir, il le tire librement de lui-même, il en est l'origine et la source constante. Il en dispose et le met à l'œuvre d'une part du simple fait d'être, de sorte que le tout de l'expérience (les phénomènes, etc.) peut lui être présent. Exprimée ainsi, cette mise-en-présence semble s'effectuer dans un horizon spatial. Dans ce cas, être présent signifie surtout ne pas être ailleurs, être près, être là. Or le présent n'est pas seulement ce qui est là ou ce qui se donne, mais aussi ce qui est maintenant. C'est pourquoi l'homme se révèle d'autre part comme le pouvoir de rendre présent un possible, c'est-à-dire ce qui n'était pas *encore* (yet, en anglais) présent, non pas parce que cela était ailleurs, mais parce que

ce n'était pas encore devenu. Et c'est toujours, par définition, un possible qui devient de sorte que c'est sur lui que porte ce rendre-présent du soi.

De même qu'une part de dignité était accordée à l'homme pour son rendre-présent-là, de même encore ici pour son rendre-présent-maintenant, c'est-à-dire en tant qu'il est un agent. Ce dernier pouvoir est aussi fondamental pour l'être humain que le premier et il signifie en d'autres mots ceci : l'homme se meut dans un horizon d'action parce qu'il est un faire-devenir. Même l'inaction est pour lui une action pour autant qu'il a conscience de soi (il faut ne pas se laisser confondre par les cas d'absence de conscience, de sommeil, etc.). La reconnaissance de l'autre se trouve maintenant élargie. Elle devient la reconnaissance de la liberté de l'autre, reconnaissance qui peut être honorée lorsque nos actions ne visent pas à limiter le libre pouvoir de l'autre.

S'il est vrai que les *painting surgeries* nous obligent à reconnaître la présence d'un être humain (le modèle vivant), il faut bien voir que le projet qui les anime tend malgré tout à ne pas reconnaître la dignité de cet être humain. En plaçant un être humain là où l'œuvre picturale est après tout une chose (du papier, une toile, un mur, etc.), l'artiste réussit à chosifier un être humain ou au moins à nous le présenter comme tel. C'est ainsi que toutes les *painting surgeries* transmettent l'angoissante impression d'une humanité embourbée dans la culture populaire, toujours aux prises avec les apparences et l'image sociale, à la fois incapable de communiquer et de s'en défaire (c'est à juste titre que l'obstruction constante de la bouche a été remarquée dans les œuvres de Desmeules).

Cette chosification de l'homme se révèle pourtant impossible à même les deux plans relationnels annoncés précédemment. (a) On sait d'une part que l'artiste, lors de ses performances, parle constamment à ses modèles pour s'assurer que tout se passe bien et pour les rassurer, sans évidemment que ces derniers ne puissent lui répondre autrement que par un hochement de tête. Mais ce rapport est peut-être au fond le témoignage d'une artiste qui se défile face à ses œuvres et qui, se sachant toujours libre de pouvoir parler, n'assume pas elle-même le poids de ce qu'elle inflige. Déjà la posture libre de l'artiste réfute le contenu de ses œuvres. (b) D'autre part, comme la reconnaissance de l'autre est aussi une reconnaissance de soi, le destinataire, en considérant le modèle, est amené à se considérer lui-même. Est-il lui aussi, comme cet homme prisonnier de son image, inauthentique et superficiel? Tout compte fait, entre l'œuvre et le spectateur, n'y aurait-il pas plutôt masque-à-masque? Cette remise en question est sans aucun doute l'effet le plus saisissant des *painting surgeries*, mais le destinataire est en mesure de réaliser qu'il est toujours présence à soi, inaltérable en son rendre-présent, pour autant qu'on le laisse avoir conscience de soi, donc être ce qu'il est. On ne lui fera pas croire le contraire, lui aurait-on même pour cela fait une telle chirurgie.

L'absence de temporalité, temporalité qui fonde le rendre-présent-maintenant propre à l'homme, est encore plus manifeste dans le résultat final des *painting surgeries* tel qu'il se retrouve dans son portfolio : les hommes y sont figés, n'ayant ni devenir ni avenir devant eux. Évidemment, les chirurgies que donne en spectacle Marie-Lou Desmeules se déroulent dans le temps, mais elles culminent justement vers un produit à qui l'on a retiré la possibilité du devenir même, ce qui se constate (i) à même le contenu de certaines peintures et (ii) formellement en ce qu'elles sont toutes au finaldes photographies.

- (i) D'une part, que Marie-Lou dépeigne des hommes sans possibilité, c'est ce que suggère à peu près le quart des *painting surgeries* où quelqu'un, on pense plutôt à un objet, est noyé, attaché ou emballé avec du papier bulle ou du *saran wrap*. Si l'artiste y fait le constat d'un engourdissement de l'individu dans sa culture de consommation, jamais elle ne laisse entendre qu'il puisse s'en sortir. L'homme apparaît même comme un produit prêt-à-consommer et il n'est pas bien différent des bouteilles de Coca-Cola à côté desquelles il se trouve parfois. La production en série des *painting surgeries* à laquelle se consacre Marie-Lou Desmeules dans la confection de ses portfolios et l'usage qu'en fait le spectateur(en regarder une et passer à la suivante) n'est pas sans rappeler la dynamique de la consommation en général. Identifier l'homme à un tel produit revient finalement à le ramener à une simple chose dont le propre est de n'avoir aucune possibilité.
- (ii) D'autre part, à cause de la photographie même qu'elle utilise, l'artiste sape à l'homme la possibilité même. C'est que l'instantané se veut plus que la saisie d'un moment très court, il vise l'instant pur. En cela, aucun mouvement n'est envisageable, c'est-à-dire aucune possibilité. Il va sans dire qu'une

photographie, malgré ses prétentions, n'est jamais l'image d'un instant qui a été : il faudrait non seulement que le temps d'exposition de la pellicule soit lui-même instantané, ce qui est impossible, mais aussi que le temps soit comme une série de points contigus. Aussi les *painting surgeries* (comme l'image de soi, le portrait, etc.) ne sont jamais le témoignage d'un être en devenir, mais le reflet inerte d'un être qui n'a donc jamais été.

Dans nos rapports avec le monde, nous nommons, nous subsumons sous l'universel, nous chosifions les êtres, autant d'actions qui les figent dans des catégories immobiles et abstraites où ils sont perdus. Marie-Lou Desmeules, en le faisant elle-même si manifestement avec ses modèles, d'une manière presque choquante, nous oblige à voir en eux l'humanité éminemment particulière qu'on ne leur reconnaît pas toujours.

L'échec du self-fashioning

Le « live canvas » de Marie-Lou Desmeules n'est pas sans suggérer le projet d'une création de soi (self-fashioning), c'est-à-dire le désir de se faire soi-même œuvre d'art. Certains des modèles de Desmeules ont d'ailleurs exprimé eux-mêmes cette pensée. Dans le cas présent (l'art de Desmeules), ce projet s'oriente surtout vers la fiction d'un soi (i) comme œuvre d'art plastique. Le modèle se voit façonné et modelé par l'artiste en vue de présenter une certaine unité esthétique.

Est-ce là vraiment avoir fait de soi une œuvre d'art que de subir une painting surgery? D'emblée, nous pouvons constater que le self-fashioning dont il est question vise seulement la transformation du corps (que ce soit par la peinture, les tatouages, etc.), mais un homme ne deviendra pas une œuvre d'art même si son corps en devient une : le soi n'est pas le corps, même s'il entretient des rapports uniques avec lui. De toute façon, comment puis-je être plastique si le temps n'est pas pour moi une détermination superficielle? Nous considérons en effet que, abstraction faite du processus de réalisation, le temps n'est pas impliqué dans l'œuvre plastique, si ce n'est dans la persistance de l'objet, dans lequel cas l'œuvre plastique ne diffère pas des autres objets. Il en irait bien entendu autrement pour l'œuvre musicale, mais personne n'a jamais envisagé d'en devenir une.

Nous avons fait remarquer que le soi comme présence se comprend entre autres à partir du présent temporel. Or si ce temps est bien le temps de l'instant, comme nous le pensons, le soi se trouve « en tout temps » à la limite du passé (ce qui a été) et du futur (ce qui n'est pas *encore*). Notons que cet instant diffère de celui que nous critiquions dans la photographie parce que ce dernier n'est en rien une limite entre le passé et l'avenir. En fait, je ne me tiens pas immobile en cet instant, car je suis bien plutôt projeté vers le futur, face à lui. Je peux certes me rendre présent le passé par la mémoire, me tourner vers lui dirait-on, mais la réminiscence par laquelle je me reporte au passé demeure elle-même une de mes actions, c'est-à-dire un possible que j'ai fait advenir. Même en me souvenant, je ne recule pas, je fais un pas vers l'avant. C'est pourquoi la temporalité du soi rend impossible la réalisation de l'ambition en question. Le soi ne se confond pas avec une statue ou un portrait en une dimension purement statique parce qu'il est toujours jeté de l'avant, se définit par son rendre-présent-maintenant-un-possible et, pas de repos pour lui, il l'a toujours à assumer.

Toutefois, l'idée d'un self-fashioning qui ressort des painting surgeries peut demeurer même s'il ya eu insuccès. De fait, cet échec peut servir de nouveau point de départ si la dimension essentielle de l'agir, responsable dudit échec, est assumée. Le projet de se créer un soi esthétique vise alors (ii) une œuvre d'art vivante qui serait constituée de l'ensemble des actions d'une vie. L'exigence de cette réalisation devient la manifestation d'un principe d'ordre et d'unification, comme si la vie avait son intrigue, et par lequel tous les évènements de cette vie se trouveraient justifiés (presque comme une œuvre musicale, tout compte fait).

Comment un tel principe esthétique d'ordre dans la vie peut-il être possible? Ce principe peut-il même être nécessaire tel qu'il l'exige de lui-même? Un homme ne saurait jamais rendre compte du temps où il n'a pas eu ce projet, projet qui s'inscrit dans sa vie comme ses autres actions, ni faire en sorte que l'avènement historique de ce projet dans sa vie ait été nécessaire au lieu d'être contingent. Car pour qu'une vie soit en ce sens une œuvre d'art, il faudrait qu'un homme ait été à lui-même le principe de sa propre existence et que cette existence n'ait pas été contingente, ce qui est encore impossible. Le soi est

certes la source de son propre être dans le sens de la spontanéité qui a été soulignée plus haut, mais ce n'est pas en ce sens que ma vie (mes actions réalisées) existe. En tant qu'événement dans le monde, le soi n'est évidemment pas le fondement de son être : mes parents le sont. Le soi n'est pas non plus responsable de ses absences (comme de perdre connaissance). C'est à ce terme réflexif que les rapports entre le corps et l'âme, que nous avons qualifiée de « soi », nécessitent d'être approfondis, mais cette entreprise dépasse de loin le cadre du présent article.

Revenant sur nos pas, nous pouvons dire que la temporalité de la vie humaine signifie entre autres que l'homme ne se rapporte pas à sa vie comme à quelque chose d'achevé (la vie ne saurait être un produit fini). Aussi faudrait-il attendre la mort pour qu'une œuvre d'art puisse s'en dégager, mais ce serait alors une œuvre qui n'est plus et qui n'a finalement jamais été en tant que telle. Alors que le projet de se faire œuvre d'art sous-entend l'idée d'un tout réalisé, il faut comprendre que le soi n'a pas l'unité des parties d'un tout, ni l'unité spatiale d'un objet (délimitation), ni l'unité de la réalisation (comme un organisme au terme de son développement). Le soi n'est jamais achevé, à moins de ne plus être. D'après l'importance que nous avions accordée à l'action, il était évident que le soi ne pouvait pas être pensé comme quelque chose qui a épuisé ses possibles. Tant que je suis, il y a à faire parce que je suis toujours ce qui rend présent et je n'épuise pas mes pouvoirs rendre-présent.

Conclusion

En conséquence, l'unité du moi n'est pas celle de l'œuvre d'art. Les dernières considérations ont permis de montrer que le soi ne se laisse pas limiter en un tout achevé. Il n'est pas non plus, tant qu'il existe, limité par l'espace ou par le temps. Il est « work in progress » avant d'être « piece of work » parce qu'il est la présence même et que, par lui, les êtres et les possibles peuvent être rendus présents. Ces notions se sont dégagées par contraste avec les œuvres de Marie-Lou Desmeules qui suggèrent une vision de l'homme où leurs mouvements, leurs possibilités et leurs paroles n'ont pas été honorés, mais plutôt niés. Seul le regard du modèle des *painting surgeries* révèle au spectateur la présence d'un être humain qui ne demande rien de plus que d'être reconnu comme tel. C'est peut-être pourquoi certaines des peintures éveillent tant la pitié. Je pense surtout à *Wiederallenzuhaus* qui me frappe chaque fois.

Malgré tout, la démarche artistique de Marie-Lou Desmeules n'est pas à l'image de ce qu'elle crée. Nous n'avons pas à chercher le soi dans les *painting surgeries*, mais dans leur créateur. Elle-même, si elle se cherche, comme tant d'artistes, ne doit pas regarder ce qu'elle réalise, mais la réalisation elle-même. D'ailleurs, elle n'est même pas dans les *painting surgeries* dans le sens où elle le pourrait vraiment : en tant que modèle. Jamais elle ne se peint elle-même (ce qui serait tout à fait possible à l'aide d'un miroir, etc.). Elle refuse en dernière analyse de s'identifier avec ce qui est seulement peint, photographié et présenté à tous. Elle est l'artiste : c'est elle qui présente et qui représente. La figure de l'artiste apparaît ainsi comme une image du soi, une présence qui présente. C'est pourquoi les *painting surgeries*, comme les hommes, ne sont pas le catalogue de plusieurs portraits de fiction, mais les nombreuses faces de Marie-Lou Desmeules, le témoignage toujours en cours d'un soi qui se définit jour après jour, peinture après peinture, d'un soi qui devient à travers ce *présenter*.

¹Mat Maria Bieczynski, http://www.myspace.com/mari_lou.

² Dans son portfolio de 2009-2010, Marie-Lou Desmeules le fait 39 fois sur 46.

³ Quel est l'être de l'étant qui est absent (lorsque ma présence même est absente) tout en existant quand même, c'est une question relevant d'une discussion qui dépasse le champ de cette recherche. Elle recoupe toutes les questions de la donation sensible, de l'existence du monde « extérieur », etc.

MUTE ou le débordement artistique de la philosophie

Hélène Matte, Université Laval

La phrase arrive comme l'événement arrive. Dans cet élan, quelque chose résiste à l'effacement du contingent quand la signification découvre qu'elle n'est pas seulement métaphysique, qu'en son lieu le plus intime il n'y a ni concept ni substance, qu'à l'inverse, ce qui apparaît reste à décrire, paysage encore informe. Dévoilement d'un ordre quasi-physique, nudité abrupte de la chose advenue dans la violence ou la grâce.

Du langage jusqu'à la chair, voilà l'intitulé de la rencontre à laquelle nous étions conviés le 23 mars 2011. Annoncée dans l'atrium du pavillon Desjardins, c'est tout un fatras d'échafauds et de placardages qui nous accueillit avant de nous conduire dans l'ambiance d'un café – lumière tamisée et musique entraînante. La scène faisait office d'atelier avec sa table garnie de fournitures d'artiste. Celle-ci, Marie-Lou Desmeules, se préparait à agir. En fond de scène, les contreplaqués de bois compressé rappelaient étrangement ceux que nous venions d'apercevoir dans le branle-bas de combat de la rénovation des infrastructures universitaires.

Il s'agissait bien d'un événement, du moins nous l'attendions. Au moins deux caméras vidéo et trois énormes appareils-photo étaient en fonction. Un appel de textes pour la revue *Phares* était lancé et visait, justement, à susciter la réflexion sur ce qui allait se passer. Ce contexte interpellait le titre d'une publication : *Dire l'événement est-ce possible*? Le public se densifiait, notre curiosité demeurait sur le qui-vive. La circonstance était inusitée : une réunion entre acteurs de l'art actuel et maîtres artisans de la philosophie lavalloise semblait exceptionnelle ; tenir cette rencontre autour d'une performance en train de se faire tenait de l'exploit. Cet événement portait déjà plein de promesses, y compris celle d'un dialogue entre les facultés d'arts et de philosophie. Sur une tribune en dehors de la scène, tout au côté de celle-ci, le doyen introduisait la séquence des communications. Les mots de Soussana font de même.

Dire l'événement, c'est engager dans la parole la tension d'une actualité singulière, dont l'inscription immédiate advient sans catégorie ni forme, en un lieu où s'ouvre tout le possible. Mais en deçà ou au-delà de cette immédiateté – qui fait urgence – peut aussi s'initier une histoire dont l'enjeu forme la possibilité du sens et de la philosophie².

«Dire l'événement», c'est aussi se commettre. En répondant ici à l'appel de texte, nous nous engageons dans une écriture qui est elle-même, à petite échelle, événement. Le sens impliquant une certaine matérialité et un mouvement, la question qui nous tenailleest implicite dans le texte. Quelle est la teneur de la relation entre art et philosophie ? Par son ambivalence entre le reportage aux accents littéraires et l'article scientifique, *MUTE*, tout comme les protagonistes qu'il présente, tente de dire l'événement en le faisant

(1) La mise en abyme de l'événement, au présent et au futur

Marie-Lou, l'esthéticienne, assoit son modèle sur la chaise, elle l'habille, l'emballe de cellophane et le badigeonne de crème. Le modèle n'est plus personne, il devient sous nos yeux un objet. Puis l'objet devient surface peinte, métamorphosée sous les coups de pinceau. Tandis que le modèle est impassible, dans l'acrylique épais se dessine l'expression ahurie d'une figure. Le contreplaqué devient décor, couvert de tissus et de papiers à motifs. Tous les préparatifs de l'artiste visent la prise de photos finale, celle qui suivra la dernière intervention philosophique. La scène deviendra alors le cadre d'une image pour laquelle nous aurons assisté à l'élaboration d'une part et à l'interprétation de l'autre. Nous n'aurons accès qu'à l'avant et l'après de l'ultime cliché, celui qui viendra joindre la série de portraits grotesques collectionnés par Marie-Lou. Dans cette image photographique sera condensée toute l'immédiateté à laquelle nous assistons.Or, quelle en sera la véracité? En tant que représentation, comment rendra-t-elle « l'événement » auquel nous sommes persuadés de prendre part ?

Dire l'événement suppose une événementialité du dire, une adéquation temporelle du dire de l'événement. Mais une telle événementialité porte en elle le risque intrinsèque d'effacer ou de recouvrir l'événement qu'il s'agit de dire, qui appelle sa diction propre pour demeurer dans son événementialité spécifique. L'idéal serait que les deux événementialités coïncidassent parfaitement, ce qui tient de l'aporie puisque le dire ne peut que succéder à l'événement, ne peut trouver sa légitimité que dans une distance, un après³.

Que fais-tu Marie-Lou? Posant cette question alors que l'artiste entame la métamorphose, Marc Lamontagne met en abyme la performance et en élargit le cadre. La scène n'est plus seulement celle où Marie-Lou s'active, elle est celle où celui qui l'a invité s'exprime. La tribune à l'écart devient alors centrale et le théâtre qui se joue prend les allures d'un documentaire. La narration philosophique nous déplace en d'autres lieux, nous invite à nous projeter dans la passivité du modèle et dans les préoccupations intellectuelles des orateurs. Autre mise en abyme : Lamontagne parle de parole et cause de langage. La distanciation est alors double. Rappelons que la distanciation, en tantque stratégie théâtrale théorisée par Bertolt Brecht⁴, visait à contrer la catharsis aristotélicienne. Brecht cherchait à stimuler l'esprit critique du public plutôt que de libérer et soulager ses tensions. Ici, la distanciation interrompt l'action de l'artiste et sape une identification directe à la scène en même temps qu'elle verbalise la prise de parole. Tandis que Marie-Lou masque le visage de son modèle, qu'elle le transforme en mort-vivant, espèce de badaud affreusement passif, le postdoctorant se démasque. Il se présente comme un substitut discursif à l'agir artistique. Nous nous rappelons que « la distanciation relève toujours d'une critique, d'une séparation des éléments que l'auteur oppose et fait jouer ensemble, donc d'une volonté dialectique, dont le modèle est la dialectique matérialiste⁵ ».Or, en nous offrant ce pouvoir critique, le philosophe prend aussi le risque qu'il se retourne contre lui.

Le visiteur est confronté dans ce cadre à deux discours, deux narrations, l'art et l'histoire, sans que le lien entre les deux ne s'établisse de manière convaincante, suscitant une impression similaire à celle d'un film mal doublé où l'énoncé vocal est décalé par rapport à l'articulation physique, en avance ou en retard mais jamais en simultanéité. Les œuvres artistiques, en somme, perdent leur voix, demeurant telles des paroles sans voix, en suspens de l'histoire, ne prenant leur signification, y compris historique, que dans leur effectivité et leur efficacité formelles ⁶.

Misant sur le fait que les modèles de l'artiste ont constamment la bouche obstruée, Lamontagne souligne que le devenir-image des personnages les rend d'autant plus muet. Une dialectique entre image et parole est de mise. Herméneute, il nous dit que la sensation d'une chose n'équivaut pas à sa réalité, qu'elle désigne seulement la vérité de la sensation. Il nous dit que néanmoins, cette sensation se traduit nécessairement par le langage. C'est là, sans doute, où art et philosophie se rejoignent. Or, appartiennent-ils à une même langue? Quoi répondre à la question *Que fais-tu Marie-Lou*? Qu'elle fait apparaître des morts-vivants? Qu'elle peint des masques? Qu'elle génère de la matière-à-parole? Elle essuie distraitement ses mains sur son pantalon taché de peinture tandis que Marc Lamontagne marche sur le fil de son micro, générant un bruit violent qui explose dans les caisses de son. Du bruitisme digne du maximalisme sonore d'un certain artiste audio de la région⁷. Que font alors Marie-Lou et Marc Lamontagne? Ils débordent et ces quelques débordements appartiennent à l'instant. Les débordements créent l'événement, en dehors du prévu et du dit. La charge esthétique des conséquences de leur geste domine momentanément le discours. Et nous, témoins, nous en déduisons une histoire.

À mesure même que se développe la capacité de dire immédiatement, de montrer immédiatement l'événement, on sait que la technique du dire et du montrer intervient et interprète, sélectionne, filtre et par conséquent fait l'événement. [...] Une interprétation fait ce qu'elle dit, alors qu'elle prétend simplement énoncer, montrer et apprendre ; en fait elle produit, elle est déjà d'une certaine manière performative. De façon naturellement non dite, non avouée, non déclarée, l'on fait passer un dire de l'événement. La vigilance politique que cela appelle de notre part consiste évidemment à organiser une connaissance critique de tous les appareils qui prétendent *dire* l'événement là où on *fait* l'événement, ou on l'interprète et où on le produit.

C'est alors, à point nommé, qu'entre en scène, entre la scène habitée par Marie-Lou et celle ouverte par les propos de Lamontagne, un être hybride, mi-homme mi-insecte, porteur de parole et de machine. Martin Boisseau s'adresse à Marie-Lou. Il lui lit une lettre sur le *Speech act* de John L. Austin comme nous lirions une lettre d'amour. Comme celle de Lamontagne, son élocution est ponctuée par des interférences sonores. La machine-œuvre qu'il a créée et qu'il porte gicle par intermittence, interrompant son flux de parole pour postillonner aux alentours. *Quand faire c'est dire*: dans la promesse, les vœux de mariage ou le baptême, la chose s'accomplit en s'énonçant. Marie-Lou peinturlure des yeux par-dessus des yeux. Marie-Lou colore les mains du monstre. Elle représente la chose elle-même, trait caractéristique, selon Boisseau, de la modernité. Assumant pleinement le caractère performatif de son *dis*cours, illustrant concrètement la représentation de la chose dans sa mise en abyme, il conclut en langue exploréenne, lisant *Mon Olivine* du poète Gauvreau. Ce faisant, par la magie du poétique, qui est peut-être celle de l'artistique qui nous concerne, il célèbre le caractère sacré du langage tout en le sabotant.

De même, bien qu'en répétant la thèse de Austin, Boisseau nous mène plus loin dans l'interprétation de la pratique artistique. Attriqué comme un spécimen sorti d'une scène du Festin nu^9 , il nous ouvre plastiquement à la modernité autant qu'à la question de la laideur, si saisissante dans les œuvres de Marie-Lou. En guise de référence cinématographique néanmoins, il serait peut-être plus à propos de comparer ses figures peintes à des personnages de films d'horreur série B. Ici, l'horrible n'est pas celui d'un corps convulsé, il n'est pas question de matière fécaleou de pourriture, il n'y a pas de fluides corporels. Au contraire, c'est l'immobilisme et l'épaisseur du maquillage qui suscitent le malaise; le refoulement de l'organique, la réification intégrale du superficiel. L'horreur est risible. Le modèle s'est muté et est sur mute, se transformant au rythme des musiques festives que fait jouer Marie-Lou. Nonobstant, que dirait-il, ce modèle, s'il sortait de son mutisme? Sans doute répéterait-il ces mots de Beckett : « J'ai toujours eu la sensation qu'il y avait en moi un être assassiné avant ma naissance : il me fallait retrouver cet être assassiné et tenter de lui redonner vie¹⁰. » Et que dirait l'artiste si elle-même quittait son mutisme et qu'elle abandonnait sa scène jusqu'au-devant de la tribune? Elle aussi, probablement, citerait Beckett : « Trouverune forme qui exprime le gâchis, telle est maintenant la tâche de l'artiste¹¹. »

Michel Ribon, auteur de *L'Esthétique de la catastrophe* et de *L'Archipel de la laideur*, duquel sont issues ces dernières citations, se réfère à Beckett et à sa relation à un langage désarticulé et impuissant pour exemplifier le propre de la modernité. Selon lui, celle-ci est caractérisée par une catastrophe ontologique se traduisant au niveau artistique par un passage d'une tradition spéculative vers un art expérimental, c'est-à-dire empirique. Le moderne ayant perdu ses repères est tourmenté, épuisé par son ambition et la mélancolie qui y répond :

L'espace ordonné de la représentation devient l'espace des banlieues de l'esprit avec son atomisation et ses forces centrifuges, avec ses turbulences et ses chantiers, [...] ses zones de solitude, ses rassemblements incertains où se croisent des figures de mutilés, de prostituées, de saltimbanques et de clowns¹².

Ainsi, les morts-vivants de Marie-Lou seraient-ils des satyres bédéesques de nous-mêmes, individus anonymes et solitaires dont la superficialité évacue le sens du mot *être* ? Ribon nous répond que l'œuvre n'est pas qu'un outil et ne saurait être réduite à « un simple reflet de l'époque ». Par elle demeure possible le ré-enchantement. Y croirait-il lui-même en voyant les têtes tragi-comiques peintes par Marie-Lou ? Sans doute.

L'attirance du monstrueux est tel que l'homme fasciné s'en compose des masques pour se l'apprivoiser : dans la fête carnavalesque, la guerre, le jeu théâtral, c'est-à-dire dans les moments de transe ou de vertige. Ceux de la fête surtout¹³.

Une transition entre le profane et le sacré, ou inversement ; s'effectue-t-elle par les chirurgies picturales de Marie-Lou? Dénonce-t-elle, dans la dérision, la disparition d'une humanité au visage sacrifié? Célèbre-t-elle simplement avec alacrité le faire artistique ou l'exaltation des couleurs? Le modèle n'est-il que la surface d'une peinture à numéro improvisée? Et la philosophie en direct, plus qu'une mise à distance de la performance artistique, n'est-elle pas un décor ou un socle? Là, sur la scène sans y être tout à fait, ne

joue-t-elle pas le rôle d'un souffleur sans écho ; sinon celui d'une musique de cirque ? Sinon peut-être, celui, différé, du spectateur devenu témoin.

Ce qui est populaire, c'est et cela demeure le masque! En avant donc pour tout ce qui est mascarade dans les mélodies et les cadences, dans les bonds et les gaietés de rythme de ses opéras! Voilà bien la vie antique! Qu'y comprend-on si l'on ne comprend pas le plaisir pris au masque, la bonne conscience de toute mascarade 14!

(2) Spéculer; définir; interpréter; décrire; rimer; référer; oublier; éviter; masquer

Nous désirons ici interroger la relation entre art et philosophie tout en poursuivant notre reportage de l'événement, tâche à laquelle nous nous sommes engagés jusqu'ici. *Mascarade*,voilà le dernier mot de la communication de Marie-Andrée Ricard. Fait notable : celle-ci, plutôt que de puiser dans le réservoir conceptuel de ses pairs philosophes, réfère le travail de Marie-Lou à des figures de l'histoire de l'art et aux normes sociales auxquelles elles répondent par la négative. De même, Ricard nous rappelle que la dignité esthétique de l'époque de Da Vinci lui interdisait de faire sourire la Joconde et que les standards de beauté contemporains sont contredits par les chirurgies esthétiques de Orlan. L'artistique devient lieu de transgression et le masque en est le passage. Notons que c'est tout à l'honneur de madame Ricard que de ne pas s'être confinée dans la notion de masque, fort féconde en philosophie – en particulier pour une enseignante de Nietzsche – et de s'être aventurée sur le terrain de l'histoire de l'art en esquissant les contextes des artistes et des œuvres. Permettons-nous, pour notre part, une digression soi-disant philosophique sur cette notion du masque afin d'en évaluer la pertinence quant à la performance en cours –Marie-Lou découpant les cheveux d'une tignasse suspendue au mur pour en greffer des touffes à son modèle.

Dans le théâtre antique, les masques avaient leurs nécessités¹⁵. Les pièces étant jouées à l'origine par un seul homme, les masques servaient à distinguer les protagonistes interprétés par un même acteur. Par ailleurs, la forme du masque faisait office de porte-voix ; servant, à la fois visuellement et vocalement, à captiver l'audience. Ce n'est vraisemblablement pas le cas des œuvres muettes de Marie-Lou qui s'apparentent plutôt, comme l'artiste Reno Salvail le remarquait, à des masques funéraires. Le masque cultuel est l'instrument de communication avec la réalité invisible cachée dans le visible. Il implique une transmutation de l'identité, un abandon de soi temporaire, permettant de franchir la limite entre réel et surnaturel. Cette perte de l'individualité est en quelque sorte une mort provisoire pendant laquelle le signe, en l'occurrence le masque, n'est pas distinct du signifié auquel le moi s'abandonne. Ainsi, le masque soutient la résurgence d'une réalité indéterminée, en même temps qu'il annihile l'identité de celui qui le revêt. Une telle dualité est impliciteau seindu concept de *personne* qui comporte à la fois la notion d'être et d'absence. Or, le mot « personne » dérive du mot grec *prosôpon* qui signifie *masque*.

Horkheimer et Adorno, dans *La dialectique de la raison*, dénotent un bel exemple de cette caractéristique du langage qui, comme le masque, peut successivement désigner et camoufler le sens. À la digression I, *Ulysse, ou mythe et raison*, ils rappellent une des étapes de l'épopée écrite par Homère où Ulysse rencontre le cyclope Polyphème. Emprisonné avec les siens dans la caverne du monstre qui les dévore un à un, le héros réussit à s'échapper grâce à sa ruse. Alertés par le hurlement de colère et de douleur poussé par celui dont le seul œil venait d'être crevé, les curieux, prêts à le venger, lui demandaient le nom du coupable. Ils avaient pour toute réponse : « personne ».

Pour des oreilles modernes, *Ulysse* (Odysseus) et *Oudeis* (personne) ont des sonorités voisines et on peut très bien imaginer que dans l'un des dialectes par lesquels s'est transmis le récit du retour à Ithaque, le nom du roi de l'île ait eu une sonorité voisine de celle du mot « personne »... En réalité, Ulysse, le sujet, renie sa propre identité qui fait de lui un sujet et sauve sa vie en imitant ce qui est amorphe. Il se nomme *personne* parce que Polyphème n'est pas un moi, et la confusion du nom et de la chose empêche le barbare dupé de se tirer du piège qu'on lui tend : son cri de vengeance reste magiquement lié au nom de celui sur lequel il veut se venger, et ce nom condamne le cri à l'impuissance¹⁶.

Est-ce un hasard que Madame Ricard nous ait elle aussi parlé de langage, de manière détournée, en usant de la notion du masque? S'agissait-il là encore d'un énoncé performatif, au demeurant plus subtil que celui de Boisseau? Nonobstant, le langage étant lui-même masque, nous nous demandons aussitôt

lesquels, entre l'artiste et son modèle sur scène ou les orateurs de la tribune, sont les plus déguisés. « L'apparence, c'est pour moi cela même qui agit et qui vit, qui pousse la dérision de soi-même jusqu'à me faire sentir que tout est ici apparence [...]¹⁷. » Comme pour apaiser nos vertiges et nous donner des balises concrètes, c'est d'artistes et d'œuvres que Salvail vint alors nous parler. Il nous écarta ainsi un peu des concepts pour nous appâter vers l'expérience, lui dont toute la démarche photographique s'attache autant au vécu qu'à sa représentation¹⁸. D'entrée de jeu, il remarquait que la pratique de Marie-Lou a pour fin la prise d'image photographique et qu'elle culmine par son exposition. L'acte photographique signe l'œuvre, marque son début qui est aussi sa fin. C'est là que les traces cessent de s'accumuler pour devenir l'image à la fois inattendue et espérée. Cet accomplissement condamne-t-il l'événementialité du processus? Ne mine-t-il pas la portée du performatif ou du moins, n'incite-t-il pas à le trouver ailleurs? Il resitue notre présence en la restituant. Il justifie notre exigence à chercher l'événement en dehors du seul fait artistique, afin de le situer à travers ses débordements; les conditions qui le sous-tendent autant que les détails qui l'occupent. Il nous conjure de ne pas considérer la pratique artistique que sous la loupe des interprétations qui la filtrent. Devrions-nous alors examiner la série de conférences comme le cadre même de son événementialité? Ce que Derrida nomme le *parergon*¹⁹, la parure de l'*ergon* qui est l'œuvre?

Pendant que Reno Salvail terminait son exposé, Marie-Lou s'affairait à garnir de textures et de pigments le fond de scène. Le décor ayant le même traitement pictural que le modèle, la bidimensionnalité de l'œuvre se révélait; son sens, saisi de face, deviendrait bientôt unidirectionnel. C'est là que Thomas De Koninck intervint. C'est là que l'œuvre, bientôt à son apogée, se compara à l'éminence philosophique symbolisée par le célèbre professeur. Le contraste était fulgurant entre la déconfiture sordide du personnage et la prestance de l'homme de lettres. Le discours de ce dernier, à propos de l'amour chez Shakespeare, semblait de prime abord bouder la pratique en cours. Concerné par un noble sentiment et la littérature classique, il ne paraissait aucunement intéressé par l'actualité plastique et sa déchéance visuelle. Comme un lapsus, avant d'entamer son exposé, il se plaignit du manque de lumière ambiant. Marie-Lou, chuchota au creux de l'oreille de son personnage quelques avertissements ou quelques doléances, puis lui fit tenir un ballon d'hélium. Sur l'objet argenté et flottant, comme pour narguer le discours de De Koninck, nous lisions les mots *Je t'aime*. Avant la clôture de l'événement, avant la prise de photo et la conclusion des conférences, il y eutce dernier geste : Marie-Lou lia par un fil le ballon et le contreplaqué grimé en fond de scène. Dirigeant le *Je t'aime* dans l'espace, elle composait l'image en devenir, prenait la mesure des dimensionnalités.

Ici, c'est par les Fragments du discours amoureux que nous voudrions répondre à De Koninck. Détournons plutôt notre attention sur un nouveau détail; comme Marie-Lou vectorialise le décor en vue de l'image; consacrons-nous, nous aussi, un instant, à l'objet qui engendrera cette image plutôt qu'à l'image produite. L'appareil photographique utilisé par l'artiste est une machine performante. Est-ce un appareil de marque CANON? Ne trouve-t-on pas dans ce mot, canon, l'aporie au cœur de l'œuvre de Marie-Lou? Au-dessus de l'objectif, il y a une signature avant même que l'artiste ne signe. CANON: soudain la machine à images s'apparente à une arme explosive servant la guerre; simultanément elle rappelle un certain dévouement pour les « canons de beauté » – ici pour les critères esthétiques d'une démarche contemporaine. L'imitation de la nature, le souci de vraisemblance, le rapport harmonieux des parties subordonnées au tout, l'ordre de la raison et l'intention de plaire que reitères propres au classicisme – ont été renversés. La représentation de la représentation, la disharmonie, le désordre et le désir de heurter n'appartiennent-ils pas aux portraits outranciers apprêtés par Marie-Lou? N'est-ce pas là un exemple de ce qu'Anne Cauquelin nomme le décept ?

Ne concluons pas si tôt. Marie-Lou soigne son modèle qui n'a pourtant l'apparence que d'un objet. Il serait hâtif de mettre hors champ Monsieur De Koninck en laissant sous-entendre quelque désuétude. En fait, l'inactualité de son analyse n'exclut pas sa pertinence, au contraire elle pourrait correspondre exactement à notre propos, soit le rapport entre art et philosophie. En se positionnant au-delà du performatif, De Koninck évite que sa pensée devienne un commentaire. Sans être concerné par l'œuvre, il a tout de même le don de la cerner. Ce qu'il désigne « l'amour de l'amour »shakespearien résonne avec l'amour du langage chez les orateurs précédents et « le dire du dire » qu'ils exprimèrent tous à leur façon. Nous devinons que l'amour chez Shakespeare est, selon De Koninck, l'amour comme

origine : un « premier » moteur qui anime autant l'art que la philosophie. Il est vrai que, en s'adressant à un interlocuteur réel ou virtuel, art et philosophie sont complices. Ils impliquent le désir de l'autre, et l'amour est affaire de désir. Devrions-nous là citer un père de l'existentialisme chrétien ? Il n'est toutefois pas le temps de conclure, nous l'avons dit.

Interrogeons-nous plutôt sur la nature du lien entre art et philosophie, l'amour demeure ici un concept et n'explique pas pourquoi Marie-Lou Desmeules performe pendant que d'autres intellectualisent cette pratique. Si plusieurs interventions soulignaient le mutisme du modèle, aucune ne mentionnait celle de l'artiste. « L'événement », à son apogée, consistait en une prise de photos. Il ne concluait pas sur une plénière. Certes, une conférence de l'artiste suivie d'une période de discussion était prévue, mais plus tard, en dehors de la cité universitaire, à l'École des arts visuels en basse ville de Québec ; comme si la parole de l'artiste était confinée dans ses quartiers. Et là encore, c'est Marc Lamontagne qui se montrait en mesure de répondre, l'artiste visiblement persuadée elle-même qu'elle était inapte à le faire. Il fut même question qu'une réflexion de l'artiste sur sa pratique puisse encombrer sa recherche.

On constate, à la lecture des écrits d'artistes romantiques, que le « désapprentissage » a pour visée un retour à cette origine dont l'apprentissage les avait éloignés. [...] Le chaos est donc cet espace dans lequel tant la nature que l'œuvre d'art trouvent leur origine. Lieu singulier, car mouvant, *perpetuum mobile*, entre le rien et l'inachevé. Défini de la sorte, il est non seulement l'origine, mais ce avec quoi le romantisme aspire à se confondre. Cet entre-deux, en effet, c'est la situation de la naïveté toujours déjà perdue et de l'art absolu jamais encore advenu²⁴.

À l'origine de l'art et de la philosophie serait le chaos. Néanmoins, ce n'est ni leur origine ni leur fin commune d'amour mais leur lien, leur « entre », qui nous intéresse ici. Et en réponse à l'interrogation sur la teneur de leur relation, c'est l'interdépendance et non l'asservissement qui était évoquée par le philosophe et l'artiste. Pourtant, devant la conviction de l'un et la parole démunie de l'autre, le dialogue annoncé entre philosophie et art ne semblait pas tenir sa promesse. Qu'est-ce que la pratique artistique ? Sans doute pas un geste disculpé de mots et d'idées, un faire dont la sensualité reste satisfaite en attendant l'interprétation d'un tiers. Les études de 2^{ième} et 3^{ième}cycles en recherche-création, nouvellement constituées au Québec, ne permettent-elles pas justement aux artistes d'investiguer leur pratique et de pouvoir en débattre ? Débattre d'une *praxis*; certainement pas pour la blesser, possiblement pour la défendre, définitivement pour l'*entre*tenir, ne serait-ce que dans l'*indécidabilité*²⁵. En répétant que l'image est idée sans soulever que l'image est mouvement, sans inférer son rapport au temps, son avant et son après, Lamontagne s'est-il démenti ? Créer un « événement » pour convoquer le dire, ce n'est pas nécessairement ouvrir la conversation, ce peut être fixer une expression.

Car en Occident, l'art a longtemps été dévalorisé comme subsistant, Être ou Idée, qui dévalorise le temps comme pur devenir. Et ce, même si l'interprétation privilégie un temps de développement et de progrès, un temps de l'Idée devenant consciente d'elle-même, à travers les formes de l'art, comme chez Hegel où, à travers les phases symboliques, classique et romantique, l'art « réalise » l'Idée, qui devient consciente d'elle-même²⁶.

Nous souhaitions acquiescer à la bonne volonté de Lamontagne, or le spectre de *L'assujettissement philosophique de l'art* d'Arthur Danto nous hantait sans cesse, faisant glisser ses chaînes et ses cadavres d'histoires sur les chemins de notre suspicion. Pourtant disciple de Gadamer, Marc Lamontagne ne pose pas les mêmes paradigmes que l'hégélien américain qui se repaît de la *mort de l'art* tout en profitant de la mise aux enchères du *pop art* qu'il promeut. Plus que la réification du conceptuel, c'est l'interprétation sous différentes occurrences que Lamontagne incite. Tandis que Marie-Lou pratiquait ses *chirurgies picturales*, il orchestrait une kaléodoscopie de son œuvre. Marie-Lou prenait alors le même rôle que le modèle sous sa peinture, non pas soumise mais disponible à l'expérience. La création d'un « événement » combinant simultanément art en acte et propositions philosophiques, et ce, aux risques des contradictions, se montre au final un exercice empreint de courage qu'il nous faut féliciter. En deçà de la spéculation, il s'agissait pour « la philosophie » autant que pour « l'art » de s'éprouver concrètement ; de se dépasser en s'amalgamant, de se déborder mutuellement, sur une scène comme atelier.

L'œuvre d'art ou le poème disent leur propre événementialité externe, mais, la gommant, elles créent l'événementialité de leur dire, et c'est à cette événementialité-là que le spectateur ou le lecteur réagissent, remontant éventuellement à l'événementialité externe, historique²⁷.

(3) Passé de l'événement : résipiscences et supputations

Voici que nous achevons notre reportage. Lors de l'appel de textes pour la revue *Phares*, nous étions invités à réagir « à la performance artistique elle-même *ou* aux interventions philosophiques²⁸ ». Avons-nous fait la part des choses ?L'appel de texte précisait l'importance de la teneur philosophique des propositions. Aurions-nous pusuivre la consigne et renoncer à la littérature ? Aurions-nous pu sortir l'artillerie lourde et consacrer nos pages entières à l'explication de *La Souveraineté de l'art*²⁹, cetouvrage laborieux de Christoph Menke ? L'esthéticien allemand tente d'y réconcilier la dialectique négative d'Adorno avec l'herméneutique de Gadamer en passant par le déconstructivisme derridien. Notre article n'est-il qu'un pâle reflet de cette savante entreprise ? Aurions-nous dû plutôt offrir un condensé du déjà très condensé *Malaise dans l'esthétique*³⁰ de Jacques Rancière, où l'auteur explique « comment les appels à libérer l'art de l'esthétique conduisent aujourd'hui à le noyer, avec la politique, dans l'indistinction éthique ». N'aurions-nous pas trouvé là les motifs de l'événement *Du langage jusqu'à la chair* ?

Aurions-nous dû nous soumettre « une fois pour toute » à la souveraineté de la philosophie ou postuler « à jamais » l'autonomie de l'art ? Aurions-nous pu intervertir les méthodes pour accommoder une heuristique philosophique à une herméneutique de l'art ? Inventer une conciliation entre la catharsis aristotélicienne et le désir critique de Brecht ? Proposer, en réponse à la *Bad Painting*, une *Bad philosophie* ? Voici des suppositions toutes aussi excessives et disparates que les couleurs exacerbées du personnage peinturluré. Il faut nous faire à l'idée et composer avec l'image jusqu'à maintenant dessinée. Il nous faut avouer ici le dénuement de notre propre parole. Nous aurions souhaité élaborer une longue méditation en l'honneur de Bergson qui écrit « l'art est une métaphysique figurée et la métaphysique une réflexion sur l'art³¹ » : nous nous contenterons de citer, une dernière fois, un passage de *Dire l'événement est-ce possible* ?

Une interprétation fait ce qu'elle dit, alors qu'elle prétend simplement énoncer, montrer et apprendre ; en fait elle produit, elle est déjà d'une certaine manière performative. De façon naturellement non dite, non avouée, non déclarée, l'on fait passer un dire de l'événement. La vigilance politique que cela appelle de notre part consiste évidemment à organiser une connaissance critique de tous les appareils qui prétendent *dire* l'événement là où on *fait* l'événement, où on l'interprète et où on le produit³².

¹Gad SOUSSANA, *Post-scriptum, Dire l'événement, dire la fin de l'événement*, Jacques DERRIDA [et al.] *Dire l'événement, est-ce possible?* Montréal : L'Harmattan, 2001, p. 30.

²Gad SOUSSANA, *Post-scriptum, Dire l'événement, dire la fin de l'événement*, Jacques DERRIDA [et al.] *Dire l'événement, est-ce possible?* Montréal : L'Harmattan, 2001, p. 30.

³Alexis NOUSS. 2001. Parole sans voix, dans Jacques DERRIDA [et al.] Dire l'événement, est-ce possible? Montréal: L'Harmattan, p. 50.

⁴ Bertolt BRECHT, Écrit sur le théâtre, Paris : Gallimard, 2000.

⁵Étienne SOURRIAU. 2004. Vocabulaire d'esthétique, Paris : PUF, p. 595.

⁶Alexis NOUSS. 2001. Parole sans voix, dans Jacques DERRIDA [et al.] Dire l'événement, est-ce possible? Montréal: L'Harmattan, p. 76.

⁷Voir site Internet www.erickdorion.com.

⁸ Jacques DERRIDA. 2001. *Une certaine possibilité impossible de dire l'événement*, dans Jacques DERRIDA [et al.] *Dire l'événement, est-ce possible?* Montréal : L'Harmattan, p. 90.

⁹ Adaptation cinématographique (1991) de D. Cronenberg du roman *Naked Lunch* (1959)de William S. Burroughs.

¹⁰Samuel BECKETT cité dans Michel RIBON. 1995. Archipel de la laideur. Paris : Éditions Kimé. p. 303.

¹¹Samuel BECKETT cité dans Michel RIBON. 1995. Archipel de la laideur. Paris : Éditions Kimé. p. 303.

¹² Michel RIBON. 1995. Archipel de la laideur. Paris : Éditions Kimé. p. 291.

¹³ Michel RIBON. 1995. Archipel de la laideur. Paris : Éditions Kimé. p. 144.

¹⁴ Friedrich W. NIETZSCHE. 1997. *Le gai savoir*, aphorisme 77. Paris: GF Flammarion. p. 124.

¹⁵ Jean-Pierre BÉDOUIN. 1961. *Les Masques*. Paris : Presse Universitaire de France ; Geneviève ALLARD et Pierre LE FORT. 1984. *Le masque*. Paris : Presse Universitaire de France.

²⁶ Christine BUCI-GLUCKSMANN. 2003. Esthétique de l'éphémère. Paris : Galilé, p. 13.

¹⁶ Max HORKHEIMER et Theodor W. ADORNO. 1974. *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Paris : Gallimard, p. 80.

¹⁷ Friedrich W. NIETZSCHE. 1997. Le gai savoir, aphorisme 54. Paris: GF Flammarion. p. 107.

¹⁸Voir site Internet www.renosalvail.com/Site/LŒuvre.html

¹⁹ Jacques DERRIDA. 1978. La Vérité en peinture. Paris : Flammarion p. 71.

²⁰Roland BARTHES. 1977. Fragments du discours amoureux. Paris : Seuil.

²¹Michel RIBON. 1995. Archipel de la laideur. Paris : Éditions Kimé.

²² Anne CAUQUELIN. 1996. Petit traité de l'art contemporain. Paris : Seuil, 178 p.

²³ Il s'agirait du principe selon lequel l'efficacité de l'art contemporain dépendrait de sa capacité à décevoir.

²⁴ Christine BUCI-GLUCKSMANN. 2003. Esthétique de l'éphémère. Paris : Galilée, p. 111-112.

²⁵«La signification d'un énoncé est «indécidable» quand il est impossible d'en déterminer exactement le sens, non pas que celui-ci fasse défaut, mais parce que plusieurs lectures en sont également possibles». Charles RAMOND. 2001. Le Vocabulaire de Derrida. Paris : Ellipses, p. 43. Le terme est aussi utilisé par Jacques Rancière dans Malaise de l'esthétique.

²⁷Alexis NOUSS. 2001. *Parole sans voix*, dans Jacques DERRIDA [et al.] *Dire l'événement, est-ce possible?* Montréal: L'Harmattan, p. 77.

²⁸Revue Phares, appel de texte, mars 2011.

²⁹ Christoph MENKE. 1993. *La souveraineté de l'art*. Paris : Armand Colin. 312 p.

³⁰ Jacques RANCIÈRE. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

³¹Henri BERGSON cité dans Michel RIBON. 1995. Archipel de la laideur. Paris : Éditions Kimé.

³² Jacques DERRIDA. 2001. *Une certaine possibilité impossible de dire l'événement*, dans Jacques DERRIDA [et al.] *Dire l'événement, est-ce possible?* Montréal : L'Harmattan, p. 90.